



La "performance contée" à l'épreuve des technologies audiovisuelles.

Jeanne Drouet

► To cite this version:

Jeanne Drouet. La "performance contée" à l'épreuve des technologies audiovisuelles.: Des passerelles culturelles et sociales en images et en sons.. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Lumière Lyon 2, France, 2014. Français. NNT: . tel-01351719

HAL Id: tel-01351719

<https://shs.hal.science/tel-01351719>

Submitted on 4 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES - E.D. 483

THÈSE

préparée au sein du

CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES
ANTHROPOLOGIQUES

dirigée par Patrick DESHAYES

présentée en première version en vue d'obtenir le grade de
Docteur, spécialité « Sociologie et Anthropologie »

par

Jeanne DROUET

LA "PERFORMANCE CONTÉE" À L'ÉPREUVE DES TECHNOLOGIES AUDIOVISUELLES DES PASSERELLES CULTURELLES ET SOCIALES EN IMAGES ET EN SONS

Soutenue publiquement le 10 novembre 2014

Jury

M. COLLEYN Jean-Paul, Directeur d'études, EHESS – *Rapporteur*

M^{me} DECOURT Nadine, MCF HDR, Univ. Lyon 2 – *Co-directrice jusqu'en 2011*

M. DERIVE Jean, Professeur des Univ. émérite, Univ. de Savoie – *Rapporteur*

M. DESHAYES Patrick, Professeur des Univ., Univ. Lyon 2 – *Directeur de thèse*

M^{me} VEREBÉLYI Kincső, Professeure des Univ. DrSc, Univ. Eötvös Lóránd Budapest

À Olivier

Titre La "performance contée" à l'épreuve des technologies audiovisuelles

Résumé L'enquête relatée dans cette thèse a été menée en Bretagne et en région lyonnaise auprès de conteurs contemporains. La plupart des pratiques observées se sont constituées dans le sillage dudit "renouveau du conte" qui a pris place en France au début des années 1970. La présente recherche propose une analyse de la *performance orale*, dans le but de mieux comprendre la portée de cette pratique – les liens, accointances, les rencontres qu'elle occasionne – et les causes de son efficience sociale. Pour ce faire, le terrain de recherche a été envisagé sous trois focales ethnographiques : la *scène* (quand l'énonciation est examinée de très près), les *coulisses* (une observation des processus d'élaboration) et le contexte (ethnographie qui vise à appréhender l'environnement social et culturel du contage). La méthodologie s'est voulue *expérimentale* – recherche par tâtonnements – *réflexive* et *dialogique*. De nombreux dispositifs d'enquête ont été élaborés, la majorité impliquant un recours aux technologies audiovisuelles.

Le parcours proposé commence par une plongée dans l'univers de deux conteurs bretons : où l'on découvre pourquoi les conteurs peuvent être vus comme des porteurs de mémoire. Par la suite s'opère un "zoom" sur la performance orale des conteurs ; ce sont les modalités d'entrée en scène, la chorégraphie et la réception par l'auditoire qui font l'objet d'un long examen. Il en résulte que les artistes de la parole provoquent une situation dans laquelle les imaginaires se croisent. Le dernier itinéraire de recherche retracé renvoie aux situations dans lesquelles le conte est mobilisé comme un instrument de médiation sociale. Les conteurs et leurs apprentis s'attellent alors à "mettre en bouche" des histoires dans lesquelles s'expriment en filigrane des sentiments d'appartenance, des expériences vécues et au travers desquelles se créent des passerelles culturelles et sociales.

Mots-clés : anthropologie, performance orale, conte, contage, anthropologie visuelle, parole, gestuelle

Title The oral performance of storytellers to the test of the audiovisual technologies

Abstract The investigation related in this thesis was conducted in Bretagne (France) and in urban areas of Lyon, in close collaboration with some contemporary storytellers. Most of their practice were formed in the wake of the so-called "revival of storytelling" that took place in France in the early 1970s. The present research provides an analysis of the *oral performance*, in order to better understand the scope of this practice – the social ties, acquaintances, encounters it creates – and the causes of its social efficiency. In that aim, the fieldwork was

considered under three ethnographic scales : the *stage* (when the enunciation is evaluated very closely), the *wings* (an observation of the creative process) and the *context* (ethnography that aims to understand social and cultural environment of storytelling). The methodology pretended to be *experimental* – searching by trial and error approach – *reflexive* and *dialogic*. Many devices were developed, most of them requiring the use of audiovisual technology.

The itinerary proposed here starts with an immersion in the world of two Bretons storytellers, which shows why storytellers can be considered as "memory holders". Then, we make a "zoom" on the oral performance of storytellers ; the ways they enter in stage, their choreography and the reception by audience are the subjects of a long examination. It follows that the storytellers inciting a situation in which the imaginaries cross. The last itinerary of research refers to the situations in which the storytelling is used as an instrument of social mediation. At that time, storytellers and their apprentices work to "put in their mouths" stories in which are expressed, beneath the surface, feelings of belonging, life experiences and through which social and cultural bridges are created.

Keywords : anthropology, oral performance, tale, storytelling, visual anthropology, speech, gestures

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à ceux qui ont dirigé mon travail tout au long de ces années : Nadine Decourt, pour toute la confiance qu'elle m'a témoignée, dès les prémices de cette thèse en Master, pour son extrême bienveillance et la constance de ses encouragements ; Patrick Deshayes pour ses nombreux conseils, sa lecture critique et avisée (y compris des supports audiovisuels) et pour avoir permis que s'installe entre nous un vrai espace d'échange et de dialogue. Merci à Jean-Paul Colleyn, Jean Derive, Kinscō Verebèlyi et Caterina Pasqualino qui m'ont fait l'honneur d'accepter de participer au jury de cette thèse.

Un grand merci à tous les conteurs que j'ai pu accompagner sans qui cette thèse n'aurait pas vu le jour ; à Lila Khaled qui m'a d'abord "initiée" au conte et a partagé avec moi sa vision du métier, qui a accepté ensuite de s'engager à mes côtés dans des chantiers scientifiques et artistiques variés et dont les histoires, les chants et la voix resteront gravés dans ma mémoire ; à Jean Pencalet et Patrice Goyat qui ont accepté sans hésiter qu'une bigoudène s'invite dans leur univers et qui m'ont tant appris sur l'histoire et les récits de Douarnenez ; aux conteurs et membres (anciens ou nouveaux) de l'association *La forêt des contes en Vocance* et en particulier à Mariette Vergne, Marie-Catherine Robol, Zoria Moine, Enrique Ferrer, Corinne Merle, qui m'ont dans un premier temps permis de découvrir les histoires de l'Ardèche Verte et ses petits sentiers puis m'ont ouvert de magnifiques perspectives pour bâtir cette recherche ; à Claire Granjon pour sa disponibilité et la facilité avec laquelle elle a accepté de se lancer dans des "contages expérimentaux" ; à Anne Deval, Jean Porcherot, Pierre de Landes, Olivier Ponsot, Fiona Macleod, Myriam Pellicane pour les contes et échanges passionnants autour de la littérature orale. Merci également aux autres artistes de paroles (professionnels, amateurs ou inclassables) croisés en chemin.

Les enquêtes ethnographiques ayant bien souvent pris une dimension collective, je remercie vivement ceux que je considère comme mes partenaires de recherche, mais qui sont aussi, avant tout, des amis : le photographe David Desaleux pour sa générosité, son talent et le temps qu'il m'a accordé ; Mathilde Mullet, Gildas Drouilleau et sa famille, Yann Quéméré, Charlotte Bonfort, Jérémie

Dunand, pour leur aide incommensurable, leur intérêt pour ma recherche, leurs compétences respectives qu'ils ont accepté de mettre en partage lors du tournage du film documentaire et même au-delà ; Michel Bert (et aussi Bénédicte Pivot) pour leur invitation à découvrir le contage en franco-provençal et nos innombrables discussions lors de l'organisation des enseignements à l'Université Lyon 2 ; Jessica Defores pour sa curiosité à l'égard de ma recherche et sa magnifique idée de dispositif d'enquête concernant l'analyse de la gestuelle ; Gaëlle Gasc pour son accompagnement à Saint-Fons et nos nombreux échanges ; l'équipe constituée pour *Rumeur au Port-Rhu* et en particulier les bénévoles ou techniciens qui m'ont prêté main forte.

Toujours concernant les partenariats de recherche, je témoigne ma gratitude à tous les membres des institutions qui m'ont accueillie et apporté de l'aide ; l'équipe du Port-Musée de Douarnenez, (notamment Kelig-Yann Cotto et Françoise Youinou) et les membres de l'association *Un Langoustier pour Douarnenez* pour leur confiance et leur formidable accueil au milieu des bateaux ; la direction et les enseignants de l'école Émile Cohl et en particulier Emmanuel Perrier, Philippe Rivière et Aymeric Hays-Narbonne qui m'ont accompagnée et soutenue pour établir des liens entre le domaine de l'anthropologie et celui des images numériques ; le personnel de l'Institut des Sciences de l'Homme de Lyon, parmi lesquels Christian Dury, Frédéric Dussurget, Didier Leblanc, Sonia Guérin-Hamdi pour les aides techniques et logistiques, les échanges très enrichissants autour de l'audiovisuel et du multimédia ; Olivier Laurent de la bibliothèque du quartier des Clochettes à Saint-Fons ; le Parc Naturel Marin d'Iroise, les producteurs de 2017 Films, la Mairie de Villeurbanne, le Conseil Général du Finistère, la Télévision Générale Bretonne, pour les aides financières et logistiques qu'ils ont attribué aux projets de recherche entrepris à Douarnenez ; le personnel du centre culturel du quartier de l'Isle à Vienne, de la bibliothèque Georges Perec à Vaulx-en-Velin, de l'école et de la maison de retraite de Vocance, de l'école Meissonier à Lyon qui m'ont ouvert les portes de leurs établissements.

Un grand merci à ceux qui ont accepté de relire cette thèse ou encore de m'aider pour la mettre en forme : Félicie Drouilleau, Guillaume Gay, Youenn Drouet, Élodie Lecointre et, une fois de plus, Mathilde Mulot. Merci à Béatrice Maurines pour son aide en vue de la préparation de la soutenance. Merci aux membres du CRÉA qui m'ont permis, à quelques reprises, de présenter mes travaux au sein du laboratoire et en particulier à Jorge P. Santiago pour l'édition de ce document, François Laplantine, Denis Cercllet et Olivier Leservoisier pour leurs conseils avisés. Merci à mes collègues doctorants pour leur aide et les apports de leurs recherches respectives. Merci à Kaouther Meherzi et Valérie Desprat de m'avoir

permis de subvenir à mes besoins en travaillant quelque temps pour les services administratifs de l'Université.

Merci aux étudiants de l'Université Lyon 2 et de l'école Émile Cohl qui ont suivi mes cours pour avoir contribué, de par leur enthousiasme et leurs retours variés, à donner corps et à affiner ce projet de recherche.

Merci à mes amies Phanélie, Aïnara (et aussi, de nouveau, à Mathilde et Félicie) pour leur écoute quasi-hebdomadaire et leur soutien sans faille tout au long de ce parcours de recherche. Merci à Maud, Jésus, Mickaël, Étienne pour leurs oreilles si fines et pour avoir autant échangé avec moi sur leurs réflexions en cours. Merci aux membres et artistes de l'AADN de m'avoir fait découvrir un autre champ de recherche et de m'avoir bien souvent permis de m'aérer l'esprit.

Merci à mes proches : mes parents, qui ont été là dans tous les moments importants et qui m'ont aidée à mener mon enquête en Bretagne ; mon frère, ma sœur et leurs compagnons pour leur formidable présence ; la famille Calonnec (au sens large) pour son immense bienveillance ; et surtout, surtout, merci à toi Olivier, mon premier relecteur, mon plus grand soutien à toutes les échelles et pour toutes les aventures que j'ai entreprises pour cette thèse, toi sans qui rien de tout cela n'aurait été possible.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	x
LISTE DES FIGURES	xv
"MISE EN BOUCHE"	1
INTRODUCTION	5
"Disparition" des conteurs et renouveau du conte en France	5
Les multiples figures du conteur contemporain	11
2005-2008 : Le "terrain propédeutique"	17
2008-2013 : Chercher avec les conteurs	21
I CADRAGES	25
1 PANORAMA DES ÉTUDES SUR LE CONTE ET LA PERFOR- MANCE ORALE	29
1.1 LES FOLKLORISTES, DÉFRICHEURS "EN LA MATIÈRE"	30
1.1.1 Les collectes en France, effets et enjeux	30
1.1.2 L'étude du vivant : Arnold Van Gennep et Roger Bastide	33
1.1.3 Héritages théoriques et méthodologiques	36
1.2 DE L'ÉTUDE DU TEXTE À L'ÉTUDE DU "CONTE EN CONTEXTE"	40
1.2.1 Le conte remis <i>en contexte</i>	41
1.2.2 De nouvelles approches du conte et du conteur	44
1.3 ÉTUDE DE LA "RAISON ORALE" ET DE LA "PAROLE EN ACTE"	49
1.3.1 La <i>raison</i> orale	50
1.3.2 La <i>performance</i> en question	51
1.3.3 La parole sous tous ses angles	54
2 DISPOSITIFS ET POSITIONNEMENT	61
2.1 PROBLÉMATIQUE, AUTOUR DE LA PERFORMANCE ORALE DES CONTEURS	61
2.1.1 Questionnement et hypothèses de recherche	61

2.1.2	La performance en tant qu'entrée théorique	63
2.1.3	Les défis ethnographiques	65
2.2	ÉCHELLES ET DISPOSITIFS POUR LE REGARD ET L'ÉCOUTE . . .	67
2.2.1	Une ethnographie <i>multifocale</i>	67
2.2.2	Ajustements et dosages, une méthodologie <i>expérimentale</i> . . .	71
2.2.3	Dispositifs <i>dialogiques</i> et <i>réflexifs</i>	77
2.3	(D)ÉCRIRE	80
2.3.1	"Style" personnel et pronom collectif	81
2.3.2	Sons, images et oralité sur le papier	82
2.3.3	Raconter des expériences	85
Conclusion de la première partie		88
II CONTEURS EN CONTEXTE DOUARNENISTE		89
3	IMMERSION AUDIOVISUELLE À DOUARNENEZ	93
3.1	LES REPÉRAGES, UNE ENTRÉE DANS LES LIEUX	97
3.1.1	Imaginer le terrain (la première note d'intention)	98
3.1.2	S' imprégner des lieux	102
3.1.3	Mise en images et en sons	109
3.2	LE TOURNAGE, ENTRÉE EN SCÈNE DE LA PAROLE	114
3.2.1	Accueillir la parole	115
3.2.2	Récits de Douarnenez	118
3.2.3	Les contes en scène	122
3.3	LE MONTAGE, CONTAGE EN IMAGES	125
3.3.1	La séquence du contage	126
3.3.2	Leitmotif filmique et propos théorique	130
4	DEUX CONTEURS DANS LA VILLE	141
4.1	RETOURS SUR LES PROJECTIONS	141
4.1.1	Retours sur la séquence de contage	142
4.1.2	L'impact des situations de retour	144
4.2	L'ÉCHO DE LA RUE	147
4.2.1	Portraits de deux amateurs talentueux	147
4.2.2	Raconter en douarneniste	151
4.2.3	Conter en conversant	154
4.3	"MADELEINE DE PROUST" À LA MODE DOUARNENISTE	159
4.3.1	Réveiller les mémoires	160

4.3.2	Conjugaison du passé et du présent à Douarnenez	163
5	IMAGINER UNE AUTRE HISTOIRE	169
5.1	LE DISPOSITIF DE "RUMEUR AU PORT-RHU"	169
5.1.1	Un événement culturel comme dispositif d'enquête	170
5.1.2	Un terrain où se tressent histoire(s) et mémoire(s)	171
5.1.3	Une enquête policière comme allégorie du contage	174
5.2	LA CRÉATION DU RÉCIT-CADRE	177
5.2.1	Dans l'intimité de Douarnenez	177
5.2.2	L'ici et l'ailleurs	180
5.2.3	La rumeur, une histoire à dormir debout	184
5.3	QUAND LE PUBLIC PREND LA PAROLE	189
5.3.1	Un dispositif pour l'étude du public, le sonomathon	189
5.3.2	Le champ des possibles	192
	Conclusion de la deuxième partie	198
III	CHORÉGRAPHIE ET PERFORMANCE	201
6	LE CONTEUR EN SCÈNE	205
6.1	ENTRÉE EN SCÈNE	206
6.1.1	L'espace circulaire	206
6.1.2	L'instant de la césure	209
6.2	UNE PAROLE SENSIBLE, SOBRE ET IMAGÉE	212
6.2.1	Une histoire de sensations	212
6.2.2	Images et opacité, le clair-obscur	215
6.2.3	L'économie du style oral	216
6.3	LA CHORÉGRAPHIE DE L'ESQUISSE	218
6.3.1	Animer, montrer et disparaître	218
6.3.2	Les esquisses et les gestes iconiques	220
6.3.3	Saillance et ouverture	226
7	ETHNOGRAPHIER LA SCÈNE	231
7.1	ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES	233
7.1.1	Essais techniques pour l'étude du geste et de la parole en anthropologie	234
7.1.2	Études filmiques et photographiques chez les spécialistes en littérature orale	241
7.1.3	Enjeux du partenariat ethnographe/photographe	243

7.2	EXPÉRIMENTATIONS <i>in vivo</i>	250
7.2.1	L'établissement d'une collaboration	251
7.2.2	Le laboratoire du photographe	254
7.2.3	Les exercices autour du style oral	258
7.3	DISPOSITIFS POUR LA CO-CONSTRUCTION ET LA DIFFUSION DES SAVOIRS ANTHROPOLOGIQUES	261
7.3.1	L'entretien autour des photographies	261
7.3.2	L'apport du regard d'une locutrice de la LSF	265
7.3.3	Les "scènes" de restitution de l'expérimentation	267
8	QUAND LES GESTES CONTENT	273
8.1	L'HABILETÉ KINÉSIQUE DU CONTEUR	273
8.1.1	Un locuteur agile	274
8.1.2	Palette kinésique et justesse gestuelle	276
8.2	LES GESTES NARRATIFS ET L'INTERRELATION	282
8.2.1	L'éloquence des gestes	283
8.2.2	Des gestes pour assurer la relation	287
9	LA RÉCEPTION DU CONTE EN IMAGES ET EN MOUVEMENTS	293
9.1	DESSINER LE CONTE ET LE CONTEUR	293
9.1.1	Croquer les mouvements des corps	294
9.1.2	Dessiner ses images mentales	301
9.2	LA DANSE DU CONTEUR ET DU PUBLIC	308

Conclusion de la troisième partie **314**

IV COULISSES ET PASSERELLES (EN IMAGES ET EN SONS) **317**

10	L'ATELIER DU CONTEUR	321
10.1	CADRE DES FORMATIONS ET CADRAGES LORS DES FORMATIONS	322
10.1.1	Le conteur médiateur	322
10.1.2	Positionnement du chercheur et méthode ethnographique	324
10.2	DEVENIR PASSEUR D'HISTOIRES (LE GROUPE DE VAULX-EN-VELIN)	327
10.3	PASSERELLES CULTURELLES ET SOCIALES (LE GROUPE DE VIENNE)	330
10.3.1	Passer la frontière	330

10.3.2 Tricoter avec les langues et raconter son pays	333
11 L'EXPÉRIENCE DE SAINT-FONS	337
11.1 CONCEPTION D'UNE FORMATION	337
11.2 EXERCICES D'ETHNO-FICTION	340
11.2.1 Les matériaux pour créer un récit	340
11.2.2 L'exercice de présentation de soi et de l'histoire	344
11.2.3 Les tressages entre images, imaginaires, fictions et réalité . . .	349
11.3 LE TEMPS DU BILAN ET DE LA PUBLICATION	357
11.3.1 L'importance du travail de l'imagination	358
11.3.2 Publication numérique	361
 Conclusion de la quatrième partie	 367
 CONCLUSION	 369
Synthèse à propos de la méthode	369
Synthèse autour de la problématique de recherche	373
Ouvertures et perspectives	375
 A ANNEXES	 379
A.1 NOTE D'INTENTION	381
A.2 RESTRANSCRIPTION DU CONTE DE JEAN PENCALET ET PATRICE GOYAT	387
A.3 COUPURES DE PRESSE AUTOUR DE JEAN PENCALET ET PATRICE GOYAT	392
A.4 GUIDE D'ENQUÊTE POUR L'ÉVÉNEMENT <i>Rumeur au Port-Rhu</i> .	396
A.5 RETRANSCRIPTION DES FICHIERS AUDIO DU "SONOMATHON" .	403
A.6 GUIDE D'ENTRETIEN	409
A.7 CROQUIS DE MOUVEMENTS	415
A.8 ILLUSTRATIONS DU CONTE <i>Les Lignes de la main</i>	423

LISTE DES FIGURES

2.1	Schéma représentant les trois focales ethnographiques	70
3.1	Cadastre de l'Île Tristan	104
3.2	Extraits de deux synopsis	108
3.3	Photographies de la rencontre avec Farouk Haddad	111
3.4	Extraits du découpage technique - juin 2009	113
3.5	Photographie du dispositif de tournage	117
3.6	Continuité dialoguée, transition entre deux séquences	131
3.7	Continuité dialoguée (suite), transition entre deux séquences . . .	132
3.8	Séquenceur illustré du film <i>Les Bateaux meurent aussi</i>	135
3.9	Séquenceur illustré (suite) du film <i>Les Bateaux meurent aussi</i> . . .	136
5.1	Extrait du guide d'enquête pour Rumeur au Port-Rhu – page 4 . .	178
5.2	Extrait du guide d'enquête pour Rumeur au Port-Rhu – page 3 . .	185
5.3	Plans techniques du sonomathon	190
6.1	Photogrammes d' <i>esquisses</i> réalisées par Mariette Vergne	221
6.2	Photographie d'une <i>esquisse</i> réalisée par Lila Khaled	223
6.3	Photogramme d'une <i>esquisse</i> réalisée par Myriam Pellicane	224
7.1	Tests de D. Desaleux pour saisir "l'image latente" du conte	256
7.2	Photographie du mur d'exposition	269
7.3	Photographie d'un des ensembles composant l'espace d'exposition	270
8.1	Attitudes kinésiques aux moments charnières de la performance .	275
8.2	Deux façons de faire advenir une image en LSF	277
8.3	L'intensification des mouvements pour évoquer la mer déchaînée .	279
8.4	Deux gestuelles pour exprimer les mouvements de la mer	280
8.5	Récurrence des gestes et mimiques d'une narration à l'autre	282
8.6	Un geste de Lila Khaled qui remplace la parole	284
8.7	Un geste emphatique de Lila Khaled	285
8.8	Gestes accompagnant un court épisode raconté en langue arabe . .	288
8.9	Prononciation d'une formule en LSF	289

8.10	Un geste phatique de Lila Khaled	290
9.1	Mimiques et paroles, détail d'une planche de Pierre Valdivielso . .	295
9.2	L'iconicité d'un geste, détail d'une planche de Gaël Thirapathi. . .	296
9.3	Planche de Gaël Thirapathi, les gestes effectués par Lila Khaled. .	297
9.4	Parallélisme entre les croquis et les gestes réellement effectués . .	299
9.5	Détails d'illustrations (G. Thirapathi, P. Valdivielso et A. Carrière)	302
9.6	Les enfants alignés devant la maison (P. Valdivielso)	304
9.7	Illustration réalisée au feutre et au crayon noir (J. Defores)	305
9.8	Quatre dessins de mains (M. Cluzel, A. Carrière, C. Dufour, J. Defores)	307
11.1	Photogrammes légendés des auto-portraits filmiques	346
11.2	Résumés des trois histoires inventées en atelier	352
11.3	Quatre photogrammes illustrant le récit de Daniel	355
11.4	Trois photogrammes illustrant le récit d'Annick	356
11.5	Interface web dédiée à la formation organisée à Saint-Fons	364
11.6	Les "outils" des conteurs	374

"MISE EN BOUCHE"

Parler est un acte qui peut relever du banal, de l'ordinaire, sans pour autant être anodin. Au cours d'une conversation de tous les jours, il est par exemple possible de prêter serment en "donnant sa parole". Une parole peut aussi sceller un contrat, engager une compétition, ouvrir un débat, exécuter un ordre, jeter un sort. Quant à celui qui la garde, il se trouve bien souvent en posture idéale pour exercer un pouvoir sur les autres. Ainsi, comme le philosophe John Langshaw Austin (1970 [1962]) l'a démontré, parfois, dire, c'est agir. Mais la parole a aussi ses limites, elle ne permet pas de tout faire même si l'on émet parfois le souhait qu'il "suffise de le dire" pour qu'un acte se réalise. Les effets et la portée de la parole dépendent des intentions et de l'habileté de ceux qui la produisent, mais aussi des dispositions de ceux qui la reçoivent : on peut "parler pour ne rien dire" ou au contraire faire de la parole un acte sacré, écouter sans prêter attention ou veiller à toujours "tendre l'oreille". Ses effets dépendent également des contextes dans lesquels la parole est énoncée et du type de parole proféré. Dans *Ethnologie et langage : La parole chez les Dogon*, Geneviève Calame-Griaule montre par exemple que la parole est considérée « comme une nourriture » en pays Dogon, mais aussi que la parole du griot, contenant beaucoup « d'huile » (de valeur poétique), ne sera pas "dégustée" comme la parole ordinaire (1965 : p. 447).

Si beaucoup de chercheurs – en particulier ceux qui adoptent le point de vue pragmatique – ont tenté de saisir la parole, d'en définir ou comprendre les effets et de décrire les contextes dans lesquelles elle se déploie, les questionnements dans ce domaine de recherche sont loin d'être épuisés. Ils ne cessent en effet d'être renouvelés car l'activité humaine sur laquelle ils se penchent se manifeste sous une pluralité de formes, en constante évolution. Cela s'explique aussi par le fait que la parole puisse être envisagée à partir de différentes entrées disciplinaires comme la linguistique, l'ethnolinguistique, l'anthropologie, la philosophie ou encore les études littéraires. Et même si l'on se place, comme je le ferai ici, dans la perspective de l'une d'entre elles — l'anthropologie — le spectre d'investigation reste extrêmement vaste. Pour donner une première idée du panel d'approches existantes, on peut citer André Leroi-Gourhan (1964) qui a inscrit l'étude de la

parole dans un vaste programme visant à retracer l'évolution biologique et culturelle de l'être humain ; Marcel Jousse qui l'a incluse dans son *Anthropologie du geste* (2008 [1974,1975,1978]) ; Jeanne Favret-Saada (1977) qui en a décrit les usages dans le cadre des pratiques de sorcellerie du bocage mayennais ; Philippe Breton (2003) qui en a fait l'éloge ; Dell Hymes, Richard Bauman et Joel Shezer (1974) qui ont proposé de l'étudier en tant qu'acte (au travers de la notion de *performance*) etc. Face à tous ces possibles, il a fallu, ici, adopter différents partis pris théoriques. Mais, avant de les présenter, il convient de délimiter plus précisément le sujet de recherche.

Cette thèse porte sur des situations d'énonciation bien singulières : les moments durant lesquels quelqu'un se met à raconter une histoire. Pour affiner le "balisage", il est possible d'apporter des précisions à trois niveaux.

Commençons par la situation d'énonciation étudiée. Je m'intéresserai à des paroles qui s'organisent en récits et plus spécifiquement à des situations de narration orale dans lesquelles un accord (tacite ou non-tacite) est passé entre celui qui raconte et celui/ceux qui écoute(nt). Dans les cas qui seront présentés ici, les deux parties acceptent sciemment de se prêter au jeu. L'acte de narration est accueilli (voire réclamé) par l'auditoire car le fait de "raconter des histoires" ne résulte pas d'une tentative de duperie ou d'une attitude malveillante. En outre, des règles et/ou normes encadrent les échanges. Il arrive fréquemment que ces règles se manifestent sous la forme de rituels paroliers.

Le second niveau, corollaire du premier, concerne le statut des narrateurs. Ceux que j'ai rencontré pour cette recherche sont reconnus légitimes par leur auditoire pour exercer une telle activité. Il est donc très rare qu'à la fin de la narration le public remette en cause leur compétence ou la pertinence du récit rapporté¹. Pour les désigner, il existe de nombreux termes, variables selon les contextes socioculturels : artistes de la parole, griots, conteurs professionnels ou amateurs etc.

Le troisième niveau renvoie au type de récits concernés. Ils sont, le plus souvent, rattachés à un genre littéraire bien spécifique, le conte. Parmi les caractéristiques de celui-ci, on peut noter que l'énonciation s'ouvre le plus souvent sur une formule introductive², qui peut être très simple, comme le célèbre « Il était une fois », ou plus élaborée : « Écoutez et vous entendrez. Si vous voulez, vous croirez. Si vous ne voulez pas, vous ne croirez pas. Voici ce que j'ai à vous conter ! » (Charnay, 2004 : p. 73, citant François-Marie Luzel). Dès les premières phrases

1. Le sociolinguiste William Labov fait remarquer qu'un « bon narrateur » parvient toujours à éviter une telle remise en cause, car « il sait la rendre impensable. » (1993 [1978] : p. 471).

2. La formule d'ouverture, est, comme les exemples cités plus haut, un *énoncé performatif* (Austin, 1970 [1962]). En la prononçant, le conteur ouvre la séance, il effectue donc une action par l'énonciation.

prononcées par le narrateur, s'ouvre ainsi un autre espace-temps ; celui du conte, de la fiction. Cela peut être un ailleurs mal localisé ou, pour reprendre certaines catégories dégagées par le spécialiste en littérature orale Thierry Charnay (2004), un « temps lointain et révolu », un « temps dans le temps » etc.

Ces éléments de cadrage autour du sujet de recherche sont présentés ici en guise de "mise en bouche" (comme diraient les conteurs). Ils seront bien évidemment précisés et complétés dans la suite de la thèse.

Résumons maintenant, en quelques phrases, le questionnement de départ et la tonalité choisie pour s'interroger sur ces situations de parole. Je m'ancrerai ici, résolument, dans ce que l'on pourrait appeler une "anthropologie de la parole". Le conte, ou plus précisément le contage, sera examiné en regard du contexte socio-culturel dans lequel il s'insère. Il s'agira de se pencher sur l'efficiencia de l'énonciation d'un conte au niveau culturel et social, en se demandant par exemple : cette parole peut-elle occasionner des échanges culturels ? Si oui, de quels types ? Comment procède-t-elle ? Quels liens permet-elle de tisser ? De quelle nature sont-ils ? Quelle effets lui attribue-t-on, notamment si la pratique est considérée comme un art ?

Pour éviter de verser dans une analyse utilitariste ou fonctionnaliste de la parole, il faudra également tenir compte des effets moins visibles, de plus faible portée et même envisager les dimensions sociales et culturelles sur lesquelles cette parole ne porte pas à conséquence.

Pour préciser encore le propos, deux termes doivent être distingués : l'efficiencia et l'efficacité. L'efficacité de la parole ne sera pas le sujet d'investigation, cette recherche ne visera d'aucune manière à mesurer la capacité de rendement de l'énonciation. Dans le dictionnaire *Le Petit Robert*, les noms communs "efficiencia" et "efficacité" sont présentés comme des synonymes³ et c'est plutôt du côté de l'adjectif "efficient" que l'on retrouve une acception faisant écho au questionnement soulevé dans cette thèse. L'attribut vient du latin *efficiens*, de *efficere* "réaliser" et l'une de ses définitions renvoie à son usage en philosophie : « *cause efficiente*, qui produit un effet (opposé à *cause finale*) ». Ici, c'est justement ce que réalise socialement la parole du conteur qui sera envisagé, même si cela se traduit par de toutes petites actions ou manifestations. En outre, de l'importance sera accordée aux modalités de réalisation (manières de dire, façons d'agir etc.).

Ces partis pris théoriques traduisent aussi une manière de chercher. L'ethnographie a occupé dans cette étude une très large place ; a été privilégié ce qu'il

3. L'efficacité y est définie comme la « capacité de produire le maximum de résultats avec le minimum d'effort, de dépense » et l'efficiencia, comme « l'efficacité, capacité de rendement ».

était possible de voir et d'entendre *in situ*, ce qui était manifeste, ce qui s'effectuait. Plutôt que de porter l'attention sur le texte du conte, le choix a été de mettre l'accent sur la *performance* du conteur (notion qui est au cœur de la problématique, détaillée dans la section 2.1). Néanmoins, la performance, ici, n'a pas été explorée sous ses aspects les plus spectaculaires. Les échelles et techniques mobilisées pour l'observation et l'écoute ont permis de prendre en compte les éléments mis en sourdine, ce qui était plutôt de l'ordre de l'infime (comme les gestes, les mimiques etc.), ou encore ce qui se trouvait dans les coulisses de "l'atelier" du conteur (la création d'une histoire, les processus de ré-appropriation d'un conte dit « traditionnel » etc.).

En outre, sur le terrain, la narration orale s'est manifestée sous une pluralité de formes et dans des situations diverses. Les conteurs que j'ai suivis ont raconté dans des salles de cinéma ou dans des bibliothèques, lors de spectacles ou à l'occasion de formations. Ils se sont adressés à des enfants ou exclusivement aux adultes. En somme, l'acte de narrer s'est conjugué au pluriel plutôt qu'au singulier. C'est pourquoi l'étude s'est déployée au travers d'une succession d'enquêtes ethnographiques. Elles ont été menées en Bretagne et en région lyonnaise et conduites à l'échelle d'une localité (comme la ville de Douarnenez en Bretagne et la ville de Saint-Fons près de Lyon), ou à l'échelle des situations d'énonciation (dans les espaces d'un Musée, d'un laboratoire photographique, d'une salle de spectacle etc.). Et quelle que soit l'échelle adoptée, le regard et l'écoute se sont concentrés principalement sur les interprètes et le public de la performance orale. Si les conteurs étaient pour l'historien médiéviste Paul Zumthor, des personnages parfois « impossibles à saisir » car situés « dans la pénombre des siècles. » (1987 : p. 60), ils ont été pour moi de véritables interlocuteurs. Voilà le lot de ceux qui travaillent sur « l'oralité vivante » (pour reprendre la belle expression utilisée par l'anthropologue et spécialiste en littérature comparée Nadine Decourt, en 2003).

INTRODUCTION

« La figure du conteur ne prend pleinement corps que si l'on se la représente sous l'un et l'autre de ses aspects. "Celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter", dit le proverbe, qui décrit donc le conteur comme quelqu'un qui a vu du pays. Mais l'on écoute pas moins volontiers celui qui, gagnant honnêtement son pain, est resté au pays et connaît les histoires et les traditions du cru. Si l'on veut se représenter ces deux groupes sous les traits de leurs prototypes archaïques, on peut dire que le premier s'incarne dans le laboureur sédentaire, le second dans le navigateur commerçant. » (2004 [1936] : p. 114)

Au seuil de cette thèse, cette citation de Walter Benjamin invite à s'interroger sur les différents visages adoptés par les conteurs. Ce qu'il écrit dans les années 1930 renseigne déjà sur le caractère composite de ce "personnage" intrigant qu'est l'artiste de la parole. Avant de relater le parcours de recherche que j'ai suivi auprès de quelques conteurs contemporains, commençons par dresser leur portrait et donner une idée du paysage dans lequel leur activité s'insère actuellement.

"Disparition" des conteurs et renouveau du conte en France

La pratique du contage – du moins celle que j'ai observée – s'articule aujourd'hui, en France, autour d'un réseau d'acteurs et d'institutions (que l'on nomme plus communément « le milieu du conte ») qui se sont constitués dans l'élan d'un « renouveau ⁴ » au début des années 1970. À cette époque, un petit nombre de conteurs a réinventé la pratique pour l'adapter à de nouveaux contextes. Mais pour renouveler, rénover, encore fallait-il disposer d'un substrat fertile (un certain contexte sociétal) et de repères sur lesquels s'appuyer. Les dits « néo-conteurs » ont repensé, reconstruit et décrit leur activité artistique en faisant référence au passé : parfois en s'en proclamant héritiers, d'autres fois avec la volonté de

4. Expression consacrée pour qualifier le phénomène chez les auteurs qui s'y sont intéressés.

rompre avec lui. Pour mieux comprendre la pratique actuelle, il est donc nécessaire de revenir sur le renouveau du conte et sur son histoire⁵.

Du milieu du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle, les folkloristes du domaine français témoignent presque tous d'un déclin de la transmission orale des œuvres qui font l'objet de leurs collectes (contes, légendes etc.). D'où leur engagement dans des entreprises de sauvegarde ou "sauvetage". Claude Seignolle explique par exemple :

« Le travail que j'ai fait, on ne pourra plus le faire au XXI^e siècle. La tradition populaire est devenue Histoire. On ne peut plus, d'ores et déjà, retrouver dans les campagnes des vieux nés au milieu du XIX^e siècle. » (1997 [1975-1977] : p. 1232, propos recueillis lors d'un entretien par Marie Bidault et rapportés à la fin de l'ouvrage.)

Parmi les rares travaux visant à expliquer les causes de la "disparition" des conteurs, on peut compter l'essai écrit par Walter Benjamin (2004 [1936]). Grand penseur et visionnaire des changements culturels et sociaux, ou plus exactement des passages d'une ère à l'autre, ce dernier rattache le phénomène à trois bouleversements sociaux : l'avènement du roman, l'industrialisation et le passage à l'ère de l'information. Quelques années plus tard (à partir des années 1940), Roger Bastide se penche sur le folklore brésilien et regarde avec un certain recul les changements du côté français. En se référant aux travaux de l'ethnologue André Varagnac, il attribue la disparition du folklore français à des « changements de structures économiques » et plus précisément à « l'introduction du machinisme dans l'agriculture »⁶ (Bastide, 1997 [1942-1948] : p. 61). Au début des années 1980, Veronika Görög-Karady, spécialiste du conte, semble valider cette hypothèse en affirmant que l'obsolescence historique du conte en France « est liée à la dislocation de la paysannerie en tant que classe ou groupe ayant un mode de vie distinct » (1982 : p. 96). On peut supposer que le déclin progressif de la transmission orale est occasionné par la conjonction de ces divers phénomènes sociétaux. Il serait possible d'affiner l'analyse historique en poussant un peu plus l'investigation, mais l'exercice dépasserait les limites de cette thèse. Revenons donc plutôt ici sur les suites d'un tel dépérissement.

5. Précisons que les propos qui vont suivre se concentrent presque exclusivement sur la France, puisque c'est dans l'Hexagone que l'enquête a été menée. La situation française, si elle n'est pas totalement unique en son genre (d'autres pays d'Europe ont par exemple connu un renouveau du conte), présente néanmoins quelques singularités.

6. Rappelons que les contes, chants ou danses étaient souvent énoncés ou effectués durant les travaux agricoles ou artisanaux.

Notons déjà que le conte ne disparaît pas totalement, comme le note encore Veronika Görög-Karady :

« Pourtant le conte a survécu marginalement dans la civilisation industrielle, soit dans la "grande" littérature qui en a sauvé et exploité certains éléments, soit dans la culture destinée à la socialisation des enfants, soit encore en tant qu'objet de savoir ethnologique. Il s'agit bien d'une survie à tous égards précaire, puisque dans aucun de ces cas le conte n'a conservé son ancienne fonction de discours littéraire autonome. » (Görög-Karady, 1982 : p. 96)

Cette chercheuse est la première analyste du phénomène de renouveau et reste encore l'une des rares à s'y être intéressée à ce jour. Elle affirme que le conte retrouve véritablement vigueur à partir des années 1970. Les événements de mai 68 – et, plus largement, le projet social de démocratisation de la culture – sont présentés par celle-ci comme les déclencheurs d'un retour à l'oralité. Elle suppose également que le terreau était alors très propice puisque trois dynamiques sociales, engagées pour certaines depuis bien longtemps, se sont alors trouvées concomitantes : « la vaste réhabilitation des arts naïfs » dans le champ artistique, les « mouvements régionalistes » (réveil des revendications au sujet des "identités" régionales) et, corollairement, la popularisation et la mise en accessibilité du « folklore savant » (Görög-Karady, 1982 : p. 96-98).

Il faut attendre 1989, soit plus de dix ans après le renouveau, pour que d'autres chercheurs spécialistes du domaine constatent la ré-apparition des conteurs et proposent d'en analyser collectivement les effets. Plus précisément, ce diagnostic commun est tiré lors du colloque intitulé *Le renouveau du conte* organisé par Geneviève Calame-Griaule du 21 au 24 février 1989 au Musée national des Arts et Traditions Populaires de Paris. La manifestation scientifique est aussi l'occasion d'élargir le constat à l'échelle européenne. Tous les pays ne sont pas représentés ni concernés, cependant un renouveau est remarqué en Suisse, en Grande-Bretagne et en Allemagne⁷.

Dans l'introduction des actes, Geneviève Calame-Griaule précise que « ce retour à l'oralité du conte, s'il a subi une sorte de cristallisation à partir des années 1970, est en fait l'aboutissement d'un long cheminement vers la réhabilitation des valeurs traditionnelles, du folklore et des arts "naïfs" qui remonte beaucoup plus loin. » (1999 : p. 12). Elle reprend donc à son compte (tout en s'y référant) l'hypothèse de Veronika Görög-Karady⁸. La militance de certains folkloristes, ajoute-t-

7. Est aussi notée l'apparition d'un phénomène similaire dans des contrées plus lointaines, comme le Canada.

8. Aujourd'hui encore, cette lecture historique fait autorité. Il faut préciser qu'il n'y en a pas eu beaucoup d'autres, outre les réflexions échangées lors du colloque au Musée national des Arts

elle, comme celle d'Arnold Van Gennep⁹, a permis d'enclencher un mouvement de revalorisation de la littérature orale. Lors du colloque, ce sont également les différences d'avec les formes de contage d'antan qui seront mises en exergue : nouvelles circonstances d'énonciations, nouveaux publics etc. Jean-Noël Pelen titre par exemple sa contribution « Du conte traditionnel au néocontage, étapes d'une évolution » et signale que les nouvelles pratiques prennent place quand « toute tradition littéraire est rompue » (1999 : p. 132). « Rupture avec l'univers du village, rupture avec la chaîne de la transmission par le bouche à oreille » résumera plus tard Nadine Decourt (1999 : p. 70).

L'impulsion d'un renouveau tient aussi (et peut-être même d'abord) à quelques personnalités du monde associatif, artistique ou culturel. Bruno De la Salle fait partie de ceux qui se sont montrés les plus engagés dans cette entreprise¹⁰. Il est d'ailleurs l'un des nouveaux conteurs présents lors du colloque de 1989, puisque l'invitation a été ouverte aux théoriciens comme aux praticiens du conte. Le stage qu'il a organisé en 1977 à Vannes (*via* l'association *La joie par les livres*) fait date dans l'histoire du renouveau. Pour Veronika Görög-Karady, il s'agit là du "premier acte" lançant le mouvement puisqu'*in situ*, « des liens sont noués, des vocations encouragées et des publics éprouvés » (1982 : p. 101). Le célèbre conteur, qui se fera un peu plus tard analyste et rapporteur du phénomène, rappelle en outre le rôle important joué par les écoles, les bibliothèques et les établissements culturels (De la Salle, 1984). Il note encore que les banlieues de la région parisienne furent les premiers lieux d'application de ce que l'on considérait alors comme « une nouvelle forme d'animation », le contage :

« La population immigrée y était particulièrement importante, les différences culturelles plus manifestes. C'est alors que [...] les fonctionnaires et les élus chargés de la vie culturelle de ces quartiers, utilisaient le conteur comme médiateur. » (De la Salle, 1984 : p. 64)

Dans ce "décor", les conteurs immigrés d'origine africaine (Maghreb et Afrique noire) ou ceux qui sont issus de la communauté juive joueront un rôle important. Poursuivant une tradition narrative familiale toujours vivante, ils feront

et Traditions Populaires. Elle a été relayée, depuis, par les quelques chercheurs qui ont décidé de se lancer sur les terrains du néo-contage. Nadine Decourt et Maria Patrini, deux d'entre elles, se réfèrent en effet directement aux travaux de Veronika Görög-Karady lorsqu'elles reviennent sur l'apparition du phénomène (Decourt, 1999 ; Patrini, 1998).

9. Geneviève Calame-Griaule le cite car il défend l'objet de ses travaux avec beaucoup de force et de conviction. J'y reviendrai en détail dans la section 1.1.

10. Bruno De la Salle se déclare conteur dès 1969. Aujourd'hui, il dirige le CLiO (Centre de Littérature Orale) – une des premières structures consacrée à la pratique du conte en France – qu'il a fondée en 1981 avec Abbi Patrix.

« connaître les répertoires et les techniques dont ils sont dépositaires » (1984 : p. 65).

C'est ainsi qu'à partir des années 1980, les bibliothèques, écoles, centres culturels, salles de spectacles deviennent progressivement les lieux privilégiés du conte. Tissu associatif et autres structures des secteurs éducatif, culturel et/ou social permettent de créer des temps et des espaces de rencontre autour du conte¹¹. La pratique, témoigne Nadine Decourt, s'inscrit de manière spectaculaire dans un décor urbain, « au cœur des politiques de la ville, dans le cadre des missions de lutte contre l'illettrisme, contre la violence, l'exclusion, la précarité » (2009 : p. 193), elle ouvre la voie de la dite « pédagogie interculturelle » ou encore est utilisée dans des instituts médicaux pour soigner d'autres types de maux¹². Se substituent aux lieux de paroles spécifiés décrits par les folkloristes (veillées, espace domestique etc.) des lieux plus institutionnalisés, dans lesquels les rituels de conte se réinventent au gré des circonstances.

L'un des autres traits marquants du renouveau est le fait que la pratique du conte se professionnalise. Certains conteurs adoptent le statut d'intermittent du spectacle, tout récemment créé¹³. Parmi eux, on trouve des personnes venant du théâtre ou de la musique, mais ils chercheront rapidement à faire reconnaître leur spécificité. Au fil du temps, les festivals de conte se multiplient à foison, le réseau institutionnel se densifie et les premiers professionnels deviennent également formateurs. L'ANCEF (*Association Nationale des Conteurs d'En France*) propose en 1998 la *Charte des conteurs d'en France*¹⁴, signe que les conteurs ont besoin d'établir des balises pour mieux se situer. En 2000, le directeur du Centre des Arts du Récit en Isère, Henri Touati, chargé par le Ministère de la Culture¹⁵ de réaliser une étude faisant état de la situation des « arts du récit » en France note que l'on recense 300 conteurs professionnels ayant le statut d'intermittent du spectacle¹⁶ (2000 : p. 8).

11. Parmi lesquels l'association *l'Âge d'or de France*, fondée par des retraités en 1979, qui constitue petit à petit un réseau important autour du conte.

12. Voir notamment à ce sujet l'ouvrage de Pierre Lafforgue (2002), qui relate son expérience avec le conte auprès d'enfants autistes.

13. C'est en 1969 que les artistes interprètes et les techniciens du spectacle vivant sont intégrés au régime d'intermittent.

14. Celle-ci a fait l'objet de vives polémiques dans le milieu, mais reste une référence pour certains conteurs aujourd'hui. Henri Gougoud, conteur renommé, propose de la discuter dans l'éditorial du second numéro de la revue *La Grande Oreille* (1999). On la retrouvera notamment sur le blog du conteur Michel Hindenoch (<http://mhindengloses.blogspot.fr/2006/06/la-charte-des-conteurs-1998.html>), l'un des instigateurs de la charte.

15. Plus précisément par la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

16. Veronika Görog-Karady en comptait seulement une vingtaine en 1982.

Sept ans plus tard, en 2007 donc, un Réseau National du Conte et des Arts de la parole voit le jour sous l'impulsion du programme d'action Mondoral¹⁷. Sur le site internet du Réseau¹⁸, le ton adopté dans l'éditorial indique que les membres de l'organisation ont la volonté de légitimer la discipline dans le champ artistique :

« Le Réseau National du Conte et des Arts de la parole a pour vocation de rassembler l'ensemble des acteurs investis dans une discipline aussi ancienne que le théâtre et aussi contemporaine que ce dernier. »

Dans le milieu du conte, de tels processus de légitimation se traduisent aussi par des logiques de distinction entre les dits « professionnels » et les dits « amateurs ». C'est pourquoi, sur mon terrain de recherche, les conteurs se sont systématiquement présentés à moi sous l'une ou l'autre étiquette. Les "amateurs" que j'ai suivis, Patrice Goyat et Jean Pencalet, se sont même dits étonnés qu'une chercheuse s'intéresse à leur cas. Apparaissent néanmoins dans les discours ou les actes des éléments complexifiant cette catégorisation : certains conteurs ne faisant pas de cet art leur principale source de revenus peuvent malgré tout être reconnus comme des conteurs confirmés. Parmi mes rencontres, on peut par exemple citer le cas de Mariette Vergne et de Jean Porcherot. Ces conteurs sont tous deux identifiés comme des formateurs et des professionnels, bien qu'ils n'aient pas le statut d'intermittent¹⁹.

Suite aux premiers soubresauts du renouveau vont naître une variété de profils, de parcours et de façons de vivre le métier (ou la pratique), mais aussi de normes, de codes et de manières de se situer vis-à-vis de la discipline, dessinant progressivement les multiples figures du conteur contemporain.

17. Le programme Mondoral, a été fondé en 2003 par le Ministère de la Culture- DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles). Il réunit quatre acteurs d'envergure au niveau du conte en France : le *Centre des arts du récit* en Isère, le *CLiO* (Centre de Littérature Orale) à Vendôme, la *Maison du Conte* à Chevilly-Larue et l'association rennaise *Paroles Traverses*.

18. <http://www.conte-artsdelaparole.org/reseau/index.html>

19. Mariette Vergne est la fondatrice et membre très active de l'association *La forêt des contes en Vocance*, j'aurai l'occasion de retracer de façon plus détaillée son travail dans le cadre de cette thèse. Jean Porcherot est salarié des *Ateliers de la rue raisin*, structure qui propose, entre autres, un festival de conte et des formations à l'art de conter à Saint-Étienne.

Les multiples figures du conteur contemporain

Suite au colloque organisé par Geneviviève Calame-Griaule, très peu de chercheurs vont se lancer dans des travaux au sujet du néo-contage urbain²⁰. C'est pourquoi Nadine Decourt, en 1999, repose de nouveau la question de Veronika Görog-Karady – « Qui conte en France aujourd'hui ? » – en soulignant au passage à quel point les recherches manquent en la matière :

« Le conte que l'on disait donc voué à la disparition dans les années 70 [...] est bel et bien réapparu dans les villes. [...] C'est ce phénomène dont je voudrais tenter une analyse exploratoire en qualité non seulement d'observateur participant mais d'acteur de terrain, en l'absence de travaux ou d'études de références, et comme pour mieux interroger cette absence même. » (Decourt, 1999 : p. 67)

En effet, les autres spécialistes du conte dans l'Hexagone poursuivront (ou entameront) des travaux dans leurs régions ou localités respectives, mais en s'intéressant peu à ces formes et pratiques émergentes. Il en va par exemple ainsi pour Patricia Heiniger-Casteret qui travaille sur ceux qu'elle nomme les « conteurs publics de tradition » (2013 : en ligne) en sud Gascogne ou pour Daniel Fabre, qui a enquêté longuement auprès de conteurs dans les Pyrénées audoises.

Ces deux chercheurs, dans un récent numéro de la revue *Ethnographique.org* (numéro intitulé *Sur les Chemins du conte*, publié en juillet 2013) distinguent catégoriquement deux types de conteurs : ceux qui se réclament plutôt de la filière professionnelle (qu'ils soient, ou non, considérés comme des amateurs en son sein) et qui auraient « mis au point une nouvelle forme de performance qui n'a rien à voir avec ce que pouvait être le conte oral ancien » (2013 : en ligne, propos de Daniel Fabre recueillis par Thierry Wendling) et ceux qui seraient « dans une oralité directe » et se feraient continuateurs d'une « tradition » (Heiniger-Casteret, 2013 : en ligne) – leurs interlocuteurs de recherche. Pour ma part, j'ai probablement exploré des terrains dans lesquels les conteurs se situaient dans une sorte d'interface entre ces deux catégories. La pratique des conteurs professionnels (ou apparentés) que j'ai accompagnés ne s'inscrivait en effet pas du tout dans une rupture avec une certaine filiation (subsistait par exemple des bribes de répertoire chez Lila Khaled et Mariette Vergne) et celle des deux conteurs bretons Jean Pencialet et Patrice Goyat demeurait inclassable puisqu'ils se restreignaient aux "scènes" locales, se montraient attachés à leur "langue" (le parler douarneniste)

20. En plus des travaux de Nadine Decourt qui seront présentés par la suite, on peut notamment mentionner l'étude de la sociologue Soazig Hernandez (2006) et celles de Maria Patrini (1998 ; 2002).

tout en inventant de toute pièce leur répertoire (j'y reviendrai plus longuement dans le chapitre 4).

C'est pourquoi, en me référant aux différentes expériences de terrains que j'ai pu vivre et aux quelques études menées sur les suites du renouveau du conte, la cartographie des conteurs contemporains me semble moins simple à dessiner. C'est d'ailleurs l'emploi du mot "tradition" et de ses dérivés lexicaux qui semble brouiller considérablement les pistes pour se repérer dans le domaine. Il est fréquent que les conteurs contemporains fassent allusion à la figure du « conteur traditionnel » dans leurs discours ou publications, soit pour s'en distinguer, soit pour s'en rapprocher. L'image de celui-ci peut être, comme le rappelle la sociologue Soazig Hernandez, « un peu négative » (2006 : p. 117). Le cas échéant, il s'agit souvent de se différencier des conteurs moins habitués aux scènes de grande envergure. D'autres fois, au contraire, cela traduit une volonté de souligner avec fierté son affiliation à un héritage direct : se dire dépositaire d'un répertoire et d'un savoir-faire en matière de transmission orale. Enfin, la locution est fréquemment utilisée pour désigner de façon méliorative le conteur idéal révolu. Henri Touati (directeur du Centre des Arts du Récit en Isère) écrit par exemple que « dans la tradition orale, le conteur déployait son talent dans des lieux de rencontres, de convivialité » et propose au lecteur, dans la note de bas de page, de se référer aux « descriptions des veillées traditionnelles par Pierre-Jakez Hélias dans *Le Cheval d'orgueil* et dans *Les Miens et les autres* » (2000 : p. 35). Il faut dire que la quête d'une filiation avec les orateurs d'antan est très présente depuis les débuts du renouveau du conte. En 1999, dans l'éditorial de la revue *La Grande Oreille*, le conteur Henri Gougoud invite encore ses confrères à entamer des recherches afin de savoir de quels "ancêtres" se réclamer (colpoteurs, grands-parents, poètes oraux etc.), sans quoi, dit-il, il est impossible de s'inscrire « dans une tradition, une lignée, un enracinement assez profond » pour affirmer avec force ce "nouveau" métier.

L'anthropologue Gérard Lenclud a démontré à plusieurs reprises (1987 ; 1994) que l'emploi du terme "tradition" et de ses déclinaisons sont le plus souvent – comme ici – entourés d'une ambiguïté sémantique : rien ne permet de vérifier si ces éléments appartiennent au passé et pourtant on les y rattache, rien ne permet de mesurer si ce sont effectivement des éléments persistants d'une époque à l'autre, et c'est pourtant de la sorte qu'ils sont présentés. En s'appuyant notamment sur les travaux de Pascal Boyer, Eric Hobsbawm et Terence Ranger, il définit la tradition comme « une réponse, trouvée dans le passé, à une question formulée dans le présent » (1994 : p. 33). Recourir à une polarité (le temps de la tradition, le temps du renouveau) ou à deux idéaux-types (le « conteur tradition-

nel », le « néo conteur ») traduit ici, de la même façon, un besoin, dans le présent, d'établissement de repères ou d'appuis à partir du passé. Que ce soit pour s'en distinguer ou se réclamer de son héritage, il semble que le conteur d'antan constitue un pilier imaginaire sur lequel la majorité des orateurs contemporains se reposent. Cela est d'autant plus notable durant les années de renouveau. Il s'agissait alors de trouver un repère pour opérer un tournant historique au niveau de la pratique du conte. Distinguer un avant (le conte traditionnel) et un après (le renouveau) permettait de marquer un point de rupture, définir le moment-charnière. Avec quelques décennies de recul, il est aujourd'hui plus aisé, pour les chercheurs comme pour les conteurs, de se détacher de cette vision dichotomique et trompeuse. C'est pourquoi dans cette thèse, je ne recourrai pas à la figure du conteur traditionnel ou aux images d'Épinal qui lui sont attachées, sans pour autant mettre en sourdine l'attachement que mes interlocuteurs de terrain ont parfois exprimé vis-à-vis de certains répertoires ou plus largement de certains héritages.

Beaucoup de conteurs se sont dits et se disent aujourd'hui engagés ou militants. Au travers de leur art, certains se font porte-parole de revendications identitaires, d'affirmations ou de valorisations d'ancrages territoriaux et linguistiques (qu'ils soient ou non hexagonaux). Cela dit, l'attachement à un "terroir", un "pays", une langue n'est pas revendiquée par tous. On compte aussi bon nombre de conteurs défendant une certaine liberté de parole ou affirmant un nomadisme culturel, linguistique et/ou littéraire. Nadine Decourt, pour les caractériser, dégage la figure du « conteur apatride » (1999 : p. 72). Le conteur Michel Hindenoch, tout en défendant la légitimité d'adopter une telle posture pour exercer son art, évoque élogieusement les artistes itinérants, baladins, saltimbanques ou autres « conteurs de grands chemins » (2007 : p. 139-140). Coexistent donc encore les deux visages du narrateur dépeints en 1936 par Walter Benjamin (cf. citation insérée en amorce de cette introduction) : celui du « navigateur-commerçant » qui raconte en circulant et celui du « laboureur sédentaire » qui narre sur son terroir (ces deux facettes peuvent même être présentes chez un même conteur). Nuançons cependant le propos car à l'heure où l'on tente de cerner les effets de la mondialisation, leurs traits semblent avoir quelque peu changé. À notre époque, le conte, affirme Nadine Decourt, « devient un terrain d'aventure ». Le conteur n'étant plus assuré que son public partage avec lui une même langue, un même usage de la parole, de mêmes « références », il arrive qu'il « risque sa parole » (Decourt, 1999 : p. 75-76) pour créer un temps d'échange et de rencontre. C'est pourquoi la chercheuse pourra explorer, à partir des années 1980, la notion de « situation de contage interculturelle » (elle retrace son parcours de recherche autour de cette question dans un article paru en 2009).

Notons aussi que l'engagement des conteurs contemporains s'exprime de manière significative au travers de leurs publications écrites. De nombreux ouvrages ou articles ont servi de support à certains pour définir une vision personnelle du métier. À titre d'exemples, on peut citer le dialogue transcrit entre Bruno De La Salle et Henri Gougaud, *Le murmure des contes* (2002), le livre *Le conteur imaginaire* écrit par Pépito Matéo (2010), ou encore leurs publications dans la revue *La Grande Oreille*.

Malgré ces efforts de mise en visibilité (relative à cette "quête de légitimité" évoquée plus haut), les conteurs souffrent parfois d'un manque de reconnaissance dans la sphère artistique. Voilà comment Michel Hindenoch exprime son dépit dans un article rédigé en 1995 (inséré en 2007 dans l'ouvrage *Conter, un art*) :

« Après quinze ans d'apprentissage, de recherches, de tentatives, de pratique, les conteurs n'ont guère trouvé autour d'eux que des terrains utilitaires comme terrain d'exercice. Ils s'en sont contentés, faute de mieux. Mais ce faisant, ils n'ont pas toujours su convaincre de la nature artistique de leur pratique. [...] Leurs complices ont été le plus souvent des partenaires qui n'étaient pas des acteurs culturels au sens strict. » (2007 : p. 137)

Les expériences de terrain qui seront relatées dans cette thèse confirment et actualisent largement ces propos. J'ai plus souvent accompagné les conteurs dans des institutions apparentées au domaine éducatif et social (Maisons des Jeunes et de la Culture, écoles, bibliothèques etc.) que dans des structures dites culturelles (salles de spectacles, théâtres etc.). À de nombreuses reprises, suite à des demandes de leur part, je leur suis venue en aide pour la conception d'outils de communication (flyers, affiches, blogs, vidéos etc.) visant à les présenter comme des artistes "à part entière"²¹. Chose qui n'a pas nécessairement porté ses fruits, les conteurs restant encore apparemment confinés dans les marges de la sphère artistique, voire pas du tout apparentés à celle-ci. Il conviendrait de mener une enquête sociologique pour mieux comprendre d'où provient ce défaut de reconnaissance. Faute d'avoir pu entreprendre une telle recherche²², deux hypothèses

21. Le blog de Lila Khaled (<http://lilakhaled.wordpress.com/>) est un exemple intéressant à cet égard. Pour le concevoir, je me suis inspirée des sites conçus par d'autres conteurs. Tous sont pensés sous le modèle d'une carte de visite "enrichie" dans laquelle les spectacles et offres de formation sont clairement mis en avant, parfois au détriment des interventions dans les structures du domaine social ou éducatif.

22. La réflexion qui sera proposée par la suite pourra néanmoins renseigner d'une autre manière sur la considération de cette pratique en tant qu'art : en portant plus le regard sur la pratique en train de se faire que sur le milieu ou les institutions, je tenterai de comprendre en quoi elle peut être reçue et définie comme une discipline artistique par le public ou les praticiens eux-mêmes.

suffiront à expliquer ici, au moins partiellement, la situation.

Le première cause pourrait être l'ambivalence des conteurs vis-à-vis du domaine du "spectacle vivant" ou plus précisément vis-à-vis du terme "spectacle" en lui-même²³. Les conteurs que j'ai accompagnés vont tantôt présenter leur pratique comme « un art de la relation » – pour reprendre la formule désormais célèbre d'Henri Gougaud (2002) – tantôt comme un « art du spectacle ». Lorsqu'il s'agit de garantir un revenu décent pour la fin du mois, il devient souvent crucial de « vendre des spectacles ». Mais, dans d'autres circonstances, ce n'est pas de cette façon qu'il convient de présenter son activité – du moins pour les conteurs que j'ai rencontrés. En règle générale, ce sont plutôt la relation de proximité et le travail de terrain qui sont mis en avant. Cela se traduit par exemple dans le projet associatif de *La forêt des contes en Vocance* (association loi 1901²⁴). Dans les premières lignes de ce texte, on peut lire les objectifs principaux visés par la structure, comme la volonté de « faire rencontrer le milieu urbain et rural, l'intergénérationnel et interculturel ». La « création de spectacle », mentionnée de façon laconique, apparaît comme un objectif de second plan.

Le second élément, ou hypothèse que l'on peut dégager à ce sujet renvoie plutôt à la matière artistique – le conte – qu'aux praticiens. Les contes populaires ont fait l'objet, selon les époques et contextes socio-historiques, de jugements laudatifs ou au contraire dépréciatifs (j'y reviendrai en détail dans le chapitre 1, consacré au cadrage théorique). À la toute fin du XVII^e siècle, époque à laquelle les contes populaires sont temporairement remis au goût du jour en France par Charles Perrault et ses fameux *Contes de ma mère l'Oye*, ces récits sont déjà relégués au domaine de l'enfance. Par la suite, ils seront certes collectés dans une volonté de construire une culture nationale (la spécialiste en littérature Anne-Marie Thiesse retrace cette histoire en 1999), mais ne seront pas pour autant reconnus comme des productions littéraires. Le constat peut même être élargi à l'ensemble des genres littéraires oraux. En effet, Daniel Fabre, tirant le bilan de l'évolution historique de la considération des œuvres orales dans l'Hexagone, déclare qu'aucune d'entre elles n'a été, *in fine* « élevée au rang d'emblème de l'identité française » (1992 : p. 3577). Malgré le phénomène de renouveau du conte, au cours duquel on essaie de sortir de certaines ornières – notamment pour « reconquérir un public adulte » (Decourt, 2009a : p. 192) – et la reconnaissance, encore plus récente, de l'appartenance des œuvres littéraires orales au « Patrimoine de

23. Un retour détaillé sur la façon dont les conteurs conçoivent la scène dans le chapitre 6 sera l'occasion de mieux expliciter pourquoi les conteurs ne souhaitent pas toujours que l'on assimile les moments de contage à des spectacles.

24. Texte qu'il est possible de retrouver sur le site Internet de l'association (<http://www.foretdescontes.fr/>).

l'Humanité », il semblerait que le doute plane encore parfois quand il s'agit de les assimiler à des œuvres d'art²⁵. La "matière" des conteurs est donc elle aussi située, en France, en marge de la sphère artistique et littéraire.

Si l'on considère maintenant la manière dont les conteurs contemporains s'emparent du conte, on peut constater qu'ils se prêtent volontiers à des messages narratifs originaux. Le genre littéraire est fréquemment revisité par l'un ou l'autre ; ils jongleront par exemple avec des récits de vie, des légendes locales, des faits divers etc. Au niveau du style oral s'ouvre un éventail de possibles : de la plus grande simplicité (Henri Gougaud raconte par exemple parfois au centre d'une scène vide, assis sur une chaise) à la technique corporelle la plus élaborée (Myriam Pellicane emprunte des mouvements de Kung Fu ; Olivier Ponsot, les attitudes du clown). Les répertoires peuvent également être extrêmement mélangés, grâce à la facilité avec laquelle il est aujourd'hui possible d'accéder aux collectes du monde entier²⁶. Des contes grecs, inuits, chinois, russes, mais aussi des histoires de piraterie ou des récits mythiques aborigènes peuvent désormais être racontés dans les cours d'écoles ou bibliothèques de quartier. Les illustrations papier, décors en tissus ou cartons, boîtes à histoires, valises à mots, vidéos etc. sont autant de supports dont les conteurs s'emparent pour transporter le public dans l'espace et le temps du conte. Enfin, au niveau de la circulation de ces récits, les espaces numériques ouvrent des voies nouvelles que les uns et les autres se mettent à explorer.

Le conte et les pratiques qui lui sont associées semblent ainsi adopter d'autres formes et répondre à de nouvelles attentes. Néanmoins, l'explosion des possibles en la matière ne signifie pas qu'il n'existe pas une série de conventions sociales qui en régissent les usages. Il n'est pas rare d'entendre le public des conteurs s'interroger lors des spectacles sur la conformité du récit entendu aux conceptions qu'il se fait du conte en tant que genre littéraire. La teneur du récit, sa forme, son rythme sont alors tour à tour évalués. Quant aux conteurs, ils ne manquent pas de tenter de définir et de s'accorder entre eux sur une conception de ce qu'est, ou doit être, le conte. Comme l'ont montré certains spécialistes en littérature, ce

25. En témoigne le poète et romancier Chérif Khaznadar, dans un numéro récent d'une revue consacrée au Patrimoine Culturel Immatériel. Il exprime son mécontentement à l'égard de la considération apportée en France à toutes les « expressions spectaculaires traditionnelles et populaires » du territoire. Celles-ci n'auraient, selon lui, « pas encore le droit de cité au ministère de la Culture » (2011, p. 21).

26. Il est possible d'en mesurer l'étendue depuis le début du XX^e siècle grâce à la classification internationale des contes. Celle-ci a été élaborée par Antti Aarne en 1910, enrichie par Stith Thompson (1961 [1928]) puis, récemment, complétée par Hans-Jörg Uther (2004). Des éditeurs comme José Corti (collection Merveilleux) s'appuient sur cette liste typologique pour présenter leur propre catalogue (voir <http://www.jose-corti.fr/Lescollections/Liste-typologique.html>).

sont tous ces processus de conventionnement qui créent ou réifient le genre et font que le conte reste une « forme de discours codifiée » (Compagnon, 2001) apte à répondre à des « horizons d'attentes » (Jauss, 2007 [1978]) spécifiques.

Tous les chantiers qui viennent d'être énoncés (le tressage entre les genres littéraires, le style oral, les modes de circulation et de transmission des répertoires, les conventions qui créent le genre) seront explorés de manière transversale dans cette thèse. La problématique, les méthodes et les terrains choisis m'ayant conduit à les considérer avec la plus grande attention. En outre, tous les éléments de contextualisation rapportés dans les pages précédentes sont des aspects constitutifs et saillants du terrain qui ont nécessairement orienté les manières de chercher en son sein. Il a fallu tenir compte des enjeux ou querelles agitant le milieu du conte pour adopter et définir un positionnement de recherche adéquat auprès des conteurs rencontrés. D'autres caractéristiques du milieu m'ont en quelque sorte facilité la tâche : la réflexivité dont font preuve les conteurs à l'égard de leur propre pratique a, par exemple, permis de mener une recherche en partenariat avec eux. Après cette mise en contexte, il semble maintenant important de proposer une mise en situation en revenant sur les grandes étapes du parcours de recherche.

2006-2008 : Le "terrain propédeutique"

La recherche en anthropologie commence le plus souvent par des rencontres. Celles qui sont à l'origine de cette étude ont eu lieu en octobre 2006, dans le cadre de ma première année de Master en anthropologie. Certains partis pris théoriques et méthodologiques de la thèse sont directement liés à ces premiers pas sur le terrain. C'est pourquoi les lignes qui suivent visent à dégager, dans le parcours vécu auprès des conteurs, les éléments qui sont à l'origine d'un questionnement et d'une méthodologie de recherche.

Au cours de l'année universitaire 2006/2007, trois conteuses m'introduisent dans leur univers en me permettant de les accompagner dans les écoles, salles de spectacles ou autres lieux dans lesquelles elles racontent des histoires (tous ces lieux ouverts aux conteurs depuis le renouveau). Mariette Vergne et Marie-Catherine Robol, alors toutes deux membres de l'association *La forêt des contes en Vocance* située à Villevocance, me font découvrir de nombreuses communes du nord de l'Ardèche. J'accompagne également Lila Khaled, conteuse professionnelle, à Lyon et dans les villes alentour. Mes déplacements consistent à suivre les conteuses "à la trace" dans les régions, ou localités qu'elles parcourent. L'idée

est alors de réaliser une ethnographie portant sur la chorégraphie des conteuses, c'est-à-dire de m'intéresser à leurs gestuelles et leurs mimiques (Drouet, 2007). Pour ce faire, je m'équipe d'un caméscope numérique me permettant de filmer les spectacles de conte. Le fait d'observer de la sorte les conteuses en activité est une façon de mieux les connaître. Je comprends à quel point elles s'investissent, physiquement et émotionnellement, dans leur métier. Je leur propose ensuite de visionner quelques extraits vidéo montés spécialement pour nourrir des situations d'entretiens. Ce faisant, un dialogue se met en place, impliquant des retours réciproques — le chercheur commentant, par l'image et la parole, le travail du conteur et le conteur réagissant oralement au travail vidéographique proposé par le chercheur. De tels échanges sont apparemment rendus possible par la réflexivité dont font preuve mes interlocutrices à l'égard de leur propre pratique. Au seuil du doctorat, je m'interrogerai sur l'importance qu'ont pris ces dispositifs de *feedback* dans l'appréhension de ce terrain de recherche : n'est-ce pas une façon de chercher qui s'est montrée particulièrement fertile pour renforcer la relation établie avec les trois conteuses et mieux analyser leur pratique ? N'aurais-je pas intérêt à reproduire et même prolonger l'expérience ?

Une autre direction prise lors de cette première immersion sur le terrain deviendra une ligne de conduite pour les six années qui suivront : je décide de travailler auprès d'un nombre limité de conteurs. À l'époque du Master, l'équilibre est selon moi à trouver entre une posture ressemblant à celle de Martine Mariotti (1990) — chercheuse qui accompagne une seule conteuse explorant ainsi l'étroitesse des liens entre le conteur et son répertoire — et celle de Maria Patrini qui rencontre soixante conteurs et dresse au début de sa thèse le « profil du conteur contemporain » (1998 : p. 81)²⁷. Ce parti pris est lié au fait que, petit à petit, ma problématique de recherche s'élabore. Ne pas multiplier les interlocuteurs de terrain répond pour moi à la volonté de réaliser des travaux ethnographiques sur de toutes petites manifestations physiques ou, pour reprendre l'expression de François Laplantine (2003), sur de « tout petits liens » relationnels tissés par la parole conteuse. Pour cela, il est nécessaire que les conteurs m'accordent une grande confiance, qu'ils me laissent les observer de très près et que je puisse passer beaucoup de temps en leur compagnie. Mais me contenter de suivre un seul conteur ne me permettrait pas d'observer un panel suffisant de situations de contage. J'accompagne donc trois conteuses lors des deux premières années de terrain²⁸. En prenant cette optique, j'entends alors aussi me distinguer d'une autre perspective disciplinaire, la sociologie. S'il n'est pas judicieux d'opposer radicalement celle-ci à l'anthropologie, il faut néanmoins noter que lorsque ces disciplines s'intéressent aux mêmes

27. La thèse est reprise par l'auteure en 2002 et publiée sous le titre *Les conteurs se racontent*.

28. J'élargirai juste un peu le "cercle" pour mon retour sur le terrain entre 2008 et 2012.

objets ou sujets de recherches, elle n'explorent pas tout à fait ceux-ci sous les mêmes angles. Alfred Gell (2009 [1998]) en livre un exemple lorsqu'il pose les bases de son programme pour une étude anthropologique de l'art :

« Ceux qui se sont penchés sur la sociologie de l'art, comme Berger (1972) et Bourdieu (1968, 1979) se sont davantage intéressés aux caractéristiques institutionnelles des sociétés de masse qu'au réseau des relations mettant en jeu les œuvres d'art, et qui constitue une structure interactive singulière. Le partage des tâches est déterminant : l'anthropologie s'attache au contexte immédiat des interactions sociales ainsi qu'à leur dimension personnelle, tandis que la sociologie se préoccupe davantage des institutions. » (Gell, 2009 [1998] : p. 9)

En ce qui concerne l'étude du conte, les travaux de Soazig Hernandez (2006) illustrent bien cet "angle sociologique". Cette dernière s'intéresse aux statuts des conteurs, aux lieux de conte, et dégage plusieurs idéaux-types pour qualifier ceux-ci. Cette recherche, écrit-elle, « se veut une description du monde du conte tel qu'il est en train de se constituer depuis les années 1970 en France. » (2006 : p. 14). De mon côté, je compte plutôt porter mon attention sur les relations tissées lors de la transmission orale. En effet, au début de la recherche, faire état du milieu social et/ou institutionnel dans lequel les conteurs évoluent en proposant un tour d'horizon des acteurs impliqués m'intéresse moins que de me pencher sur les situations concrètes au cours desquelles ils exercent leur art. Cela dit, les frontières sont minces entre les deux disciplines, il s'agit plutôt de tendances qu'adoptent les chercheurs plutôt que d'une distinction fondamentale (en outre, pour mener cette recherche, ces travaux sociologiques m'ont été fort utiles).

En 2007, les jalons posés auparavant me donnent l'opportunité d'assister à des formations au conte proposées par les trois conteuses²⁹. J'assiste à cinq ateliers qui s'adressent à des personnes en difficulté sociale se trouvant bien souvent isolées (des résidents en maison de retraite, des personnes bénéficiaires du R.M.I.³⁰, un « groupe d'alphabétisation » et de « Français Langues Etrangères », des enfants en difficulté scolaire etc.). Je saisis alors l'occasion pour observer la parole conteuse – toujours avec un caméscope – dans d'autres types de contextes et découvrir comment les conteuses initient d'autres personnes à leur art. Cela me permet d'avancer encore de quelques pas vers le questionnement qui sera le déclencheur de mes travaux en doctorat (à ce stade, je souhaite comprendre les vertus que les conteurs attribuent à leur pratique) et de peaufiner ma méthode. Par

29. Ces expériences sont rapportées et analysées en détail en 2008, dans mon mémoire de Master 2.

30. Revenu Minimal d'Insertion, remplacé désormais par le Revenu de Solidarité Active.

ailleurs, il m'arrive d'adopter le rôle de stagiaire, ou d'assister la conteuse. Au fil des ans, mes observations sont donc de moins en moins passives. L'« observation participante » se mue parfois en « participation observante », une collaboration conteur/chercheur se met progressivement en place. J'utilise par exemple les vidéos tournées en atelier comme outil de formation. En parallèle, ces expériences me donnent l'envie de m'essayer moi aussi à la pratique du conte. Travaillant dans des écoles primaires pour financer mes études, je me mets donc à raconter des histoires aux enfants à l'occasion d'une récréation ou d'un temps extra-scolaire. Cela me permet de comprendre autrement la pratique des conteuses, en me mettant littéralement à leur place. Néanmoins, rapidement, je crains ne plus adopter une position adéquate auprès des conteuses en poursuivant cette activité. Après une dizaine de séances, je décide de m'interrompre. Deux raisons expliquent cette décision : d'une part, l'initiation à la pratique qu'elles exercent n'est pas une réponse à une quelconque demande (explicite ou non) des conteuses. Contrairement à l'expérience vécue par certains anthropologues, comme par exemple Jeanne Favret-Saada pour son étude désormais célèbre de « la sorcellerie dans le bocage » (1977), une telle initiation n'est ni fondatrice d'un contrat relationnel, ni nécessaire pour négocier ma place sur le terrain. D'autre part, ma place auprès d'elles s'est construite sur d'autres bases : je suis celle qui les observe, les soutient, les assiste et celle avec qui elles peuvent, parfois, collaborer pour mener à bien leur tâche de formatrices³¹. En devenant apprentie-conteuse, cette répartition des rôles serait bouleversée : je les inciterais à se positionner en formatrice à mon égard, ce qui ne faciliterait pas nos échanges et m'empêcherait d'accéder aux coulisses des formations. Je refuse également, malgré les fréquentes sollicitations des conteuses, d'endosser le rôle de conseiller artistique. Il est important, pour que la confiance s'établisse sur le long terme, que mon regard ne soit pas assimilé à un quelconque jugement sur leur pratique (d'autant plus dans un contexte où la discipline reste fragile et la légitimité de la pratique, un sujet délicat). Pour maintenir l'équilibre de la relation, une réciprocité doit se maintenir : je ne deviendrai pas leur élève ou stagiaire et elles ne recevront pas de jugements d'ordre esthétique de ma part. Ainsi, entre octobre 2006 et septembre 2008, j'explore ce terrain et mon regard et ma posture à son égard se transforment, puis s'affirment plus clairement.

31. Lila Khaled me présentera même parfois comme son « imprésario » aux structures qui l'accueillent.

2008-2013 : Chercher avec les conteurs

Lors des années de doctorat Lila Khaled est la conteuse avec laquelle je maintiens les liens les plus forts. Elle me présente Claire Granjon, une autre conteuse professionnelle, de qui je me rapproche. Par ailleurs, à l'occasion des repérages en vue du tournage d'un film documentaire (Drouet et Mulot, 2009) dans le Finistère (dans les villes de Brest et Douarnenez), je rencontre deux conteurs amateurs, Jean Pencalet et Patrice Goyat. Je décide également de suivre leur travail³².

Lorsque je rédige mon projet de thèse en 2008, je souhaite que le cadrage théorique et les partis pris méthodologiques restent fidèles à l'esprit de mes premiers travaux : il s'agit toujours de s'intéresser à la performance orale des conteurs, d'observer les corps qui racontent, et de comprendre les relations qui se tissent dans ces moments-là. Néanmoins, j'insiste sur la volonté de donner une tournure plus expérimentale à la recherche.

Sur le terrain, cela se traduit plus tard (entre 2008 et 2012) par le montage de plusieurs projets conçus et menés avec les conteurs : réalisation de films ou vidéos, organisation d'événements culturels, mise en place d'une formation au conte etc. Chemin faisant, les deux conteurs bretons (Jean Pencalet et Patrice Goyat) et les deux conteuses en région lyonnaise (Lila Khaled et Claire Granjon) deviennent de véritables partenaires de recherche³³. Mon expérience de terrain auprès d'eux se cristallisera surtout autour de trois chantiers ou temps forts de recherche :

- La réalisation du film documentaire *Les Bateaux meurent aussi* (Drouet et Mulot, 2009) dans les ports de Brest et de Douarnenez en compagnie des conteurs Jean Pencalet et Patrice Goyat, suivie deux ans plus tard de l'organisation d'un parcours ou balade-contée (événement intitulé *Rumeur au Port-Rhu*) dans la ville de Douarnenez .
- Un travail sur la gestuelle mené avec le photographe David Desaleux, des étudiants dessinateurs de l'école Émile Cohl (école de dessin) et les deux conteuses bilingues Claire Granjon (français/langue des signes française), Lila Khaled (français/arabe).
- La mise en place d'une formation au conte avec la conteuse Lila Khaled, aboutissant à un projet de web-documentaire (impliquant d'autres conteurs).

32. Restant en état de veille permanent sur les différentes manifestations autour du conte se produisant sur mon terrain, j'ai aussi eu l'occasion d'accompagner certains artistes de la parole plus ponctuellement, pour un seul entretien ou à l'occasion d'une réunion de travail (parmi lesquels on peut citer Anne Deval, Enrique Ferrer, Pierre de Landes, Fiona Macleod, Zoria Moine, Olivier Ponsot, Jean Porcherot, Myriam Pellicane).

33. Les portraits de ceux-ci seront plus loin dans la thèse et je commenterai également le choix du terme "partenaire".

Si tous ces projets pourront voir le jour, c'est aussi grâce à tous les "temps faibles" passés auprès des conteurs (visites amicales, discussions informelles, présence lors des spectacles des uns et des autres, services rendus etc.). Ces moments moins formels, moins balisés et difficilement mesurables du point de vue temporel, se sont montrés indispensables pour la maturation de ces projets. D'autres à côtés de l'enquête ethnographique ont encore permis de prendre du recul sur la recherche ou d'enrichir l'expérience de terrain. Il en va par exemple de certaines de mes activités professionnelles ou étudiantes au sein ou en dehors de l'Université³⁴. C'est pourquoi, plutôt que de tous les passer sous silence, certains petits moments – notamment ceux qui ont été déclencheurs d'une orientation théorique ou d'un choix méthodologique – seront rapportés dans la thèse.

Pour boucler ces préliminaires, présentons succinctement le plan de la thèse³⁵. Ce manuscrit s'organise en quatre grandes sections ou parties. La première partie proposera un cadrage théorique et méthodologique. L'étude dont il est question ici y sera située parmi les différentes perspectives théoriques et disciplinaires s'intéressant au conte ou à la parole. De là, je dégagerai la problématique en revenant sur un réseau de notions et en m'attardant surtout sur celle de *performance orale*. Cette problématisation me permettra ensuite d'explicitier les partis pris méthodologiques (notamment vis-à-vis de l'emploi des technologies audiovisuelles) et la logique de mise en écriture adoptée pour la thèse. Les trois parties qui suivront, chapeautées par ce cadrage, seront articulées autour des trois grands chantiers ethnographiques (ou projets) précédemment cités. Au sein de chacune de ces parties, les réflexions d'ordre théorique et méthodologique seront poursuivies. Elles seront étroitement tressées avec les fils des récits ethnographiques. La deuxième partie, intitulée *Conteurs en contexte douarneniste*, proposera une plongée dans l'univers d'une ville portuaire, Douarnenez. Les questionnements soulevés par l'expérience vécue sur ce terrain concernent les liens qui s'établissent entre contage et contexte : quelles places et quelles formes prennent l'oralité et le contage dans ce contexte socioculturel particulier ? Dans quelle mesure ces caractéristiques du contage sont induites par celui-ci ? En quoi l'observation

34. Notamment l'enseignement auprès d'étudiants en 3^e et 4^e année de formation en anthropologie à l'Université Lyon 2, l'investissement dans le projet de recherche *Collectifconte* (travail autour du site internet http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr/index_fr.php, relaté notamment dans Drouet (2010)) ou la réalisation d'un web-documentaire autour de quatre films d'animation pour le Centre de Ressources et de Documentation Pédagogique de l'académie de Lyon (<http://www.crdp-lyon.fr/les4saisonsdeleon/>)

35. Je reviendrai de manière plus détaillée sur les choix présidant à l'agencement de ce plan à la fin du chapitre 2, cf. section 2.3. Ceux-ci sont en effet plus aisés à expliciter après avoir dégagé la problématique et les partis pris théoriques et méthodologiques.

de la performance orale permet-elle de comprendre en retour certaines spécificités de l'environnement socioculturel ? Je montrerai que ces interrogations sont suscitées et fécondées par la mise en place de différents dispositifs d'enquête, et tout particulièrement par un dispositif filmique.

Le passage à la troisième partie – *Chorégraphie et performance* – s'opérera comme un vrai "zoom" puisqu'il s'agira toujours de se pencher sur le contexte du conte, mais en observant ses plus petites manifestations, autrement dit en s'attardant sur les circonstances d'énonciation. Tout en retraçant la manière dont les corps des conteurs et des membres du public ont été ethnographiés sur le terrain (en particulier en revenant sur le dispositif mis en place avec un photographe), je proposerai une analyse des rapports et différents étayages entre gestes, paroles et récits. L'examen permettra, en outre, de cerner un peu mieux la singularité de la relation tissée entre auditoire et conteur lors de la performance orale.

Dans la partie *Coulisses et passerelles, en images et en sons*, je m'intéresserai aux "recettes" livrées par la conteuse Lila Khaled lors de formations. Je reviendrai plus longuement sur un des chantiers d'initiation au conte qu'elle a entrepris en ma compagnie dans une ville située en périphérie de l'agglomération lyonnaise, Saint-Fons. D'un point de vue théorique et méthodologique, il s'agira d'explorer, en images et en sons, les coulisses de la performance orale : je tenterai de mettre en exergue le type de passerelles culturelles et sociales qui peuvent se créer grâce au travail autour du conte sur ce type de terrain.

Première partie

CADRAGES

Les deux chapitres composant cette première partie reviennent sur les outils et dispositifs de réglages, cadrages, mises au point de la recherche. Y sont aussi affirmés, explicités et justifiés des partis pris, des positionnements.

Le chapitre inaugural, intitulé *Panorama des études sur le conte et la performance orale*, est plutôt orienté vers des considérations théoriques bien que n'y soient pas totalement négligées les réflexions méthodologiques. Mes partis pris s'y liront "en creux", au travers de la manière de mettre en récit et en perspective les différents courants et études portant sur le sujet de recherche.

À l'inverse, dans le second chapitre (*Dispositifs et positionnement*), les prises de positions occuperont le centre du discours tandis que les références aux autres études seront mobilisées de manière périphérique, en guise d'étayage, d'éclairages ou en contrepoint du propos tenu. Définition d'un certain ancrage disciplinaire, problématisation, présentation de la méthode et des techniques d'enquête constitueront les différentes étapes du parcours proposé.

PANORAMA DES ÉTUDES SUR LE CONTE ET LA PERFORMANCE ORALE

L'étude du conte relève d'une longue tradition de recherche et dans les travaux actuels subsistent des hypothèses, méthodes ou théories formulées par le passé. Cela dit, l'étude la performance orale des conteurs – sujet de la présente recherche – s'est construite en rompant avec certaines tendances théoriques et/ou en ouvrant le champ à de nouveaux courants. Au regard de cette histoire singulière, il me semble important de revenir en détail sur quelques travaux passés. Je n'irai pas jusqu'à déployer un historique complet des études sur le conte¹, mais la perspective diachronique ne sera pas absente de l'état des lieux proposé ici. Par ailleurs, je n'évacuerai pas les autres perspectives disciplinaires (études littéraires, linguistique, sociologie...), mais la vue d'ensemble proposée sera tout de même ciblée et articulée autour de l'anthropologie. J'exposerai donc un panorama diachronique et synchronique autour d'une notion-clé — la *performance orale* — sans prétendre à l'exhaustivité.

En premier lieu, je proposerai un retour sur les travaux des folkloristes. Je reviendrai ensuite sur le basculement théorique qui est à l'origine des travaux sur la performance en littérature orale, autrement dit sur le moment où le conteur et surtout sa pratique commencent à être pris en compte par les ethnologues spécialisés dans l'étude du conte. Enfin, il s'agira de quitter un peu l'histoire et les frontières de la discipline pour présenter un panel de travaux plus actuels portant sur l'oralité, la performance orale ou encore, plus largement, sur la parole.

1. Pour trouver un historique plus complet sur le domaine français, je renvoie aux synthèses d'Anne-Marie Thiesse (2002), Michèle Simonsen (1984 [1981]), Fañch Postic (2008) et Michel Valière (2005).

1.1 LES FOLKLORISTES, DÉFRICHEURS "EN LA MATIÈRE"

Les travaux actuels sur le contage et/ou la performance orale ne s'inscrivent pas directement dans la lignée de ceux des folkloristes. Cela dit, selon moi, ils ne peuvent et ne doivent pas non plus en être complètement détachés. De fait, il s'agit ici de démontrer que les collecteurs ont laissé des empreintes non-négligeables dans le champ de recherche et ce, en divers "lieux" du travail scientifique : le terrain en lui-même, les théories et les méthodes. Commençons par donner un aperçu des effets qu'ont occasionnés et occasionnent encore leurs collectes, en restreignant pour l'instant (par souci de concision et de clarté) le tour d'horizon au domaine français.

1.1.1 Les collectes en France, effets et enjeux

Avant le XVIII^e siècle, les contes populaires ne suscitent que peu d'intérêt en France. Les contes de fées sont certes un « divertissement mondain que l'on cultive dans la haute société française depuis la fin du XVII^e siècle » (Postic, 2008 : p. 50), mais ils ne sont que très rarement directement issus de la tradition orale populaire².

Le folklore comme discipline intellectuelle apparaît progressivement avec le « grand mouvement de formation des identités et des cultures nationales, qui commence au milieu du XVIII^e siècle et se développe intensément au XIX^e siècle » (Thiesse, 2002 : p. 230). L'élan est donné en 1760 en Écosse par James Mac Pherson qui collecte des chants attribués au barde écossais Ossian (III^e siècle). S'ensuit, en France, la création de l'*Académie Celtique* (1804) puis la publication du recueil de chants – le *Barzaz-Breiz* – par Théodore Hersart de la Villemarqué. Au départ, la collecte de littérature orale concerne principalement des lettrés, en quête des vestiges d'une "culture originelle" celte. Ces derniers cherchent à retrouver les ancêtres de la Nation (en France, les Gaulois) dans la tradition orale populaire, comme l'a démontré Anne-Marie Thiesse (1999). Peu à peu, grâce à l'influence du travail des frères Jacob et Wilhem Grimm, le folklore va devenir une discipline scientifique (sans pour autant que l'on abandonne tout de suite le projet d'unifier la Nation). L'impact de leur travail est considérable en Europe :

2. Les *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault (publiés à la toute fin du XVII^e siècle) font à l'époque figure d'exception.

« L'œuvre des Grimm fait office de modèle pour toutes les études sur l'oralité populaire en Europe. Dans de nombreux cas (Norvège, Finlande, Estonie, Roumanie, Bulgarie, par exemple), les collectes de contes et chants populaires servent de base à l'élaboration des nouvelles langues et littérature nationales. » (Thiesse, 2002 : p. 231)

La première grande vague de collectes dans le domaine français commence tardivement au regard des autres pays européens, l'abondante littérature écrite offrant déjà un bon terrain pour édifier la culture nationale. Elles sont d'abord menées par nombre d'"érudits locaux" qui se mettent à sillonner les campagnes à compter de la fin du XIX^e siècle, tels Félix Arnaudin, Jean-François Bladé, Emmanuel Cosquin, François-Marie Luzel ou encore Paul Sébillot. Un grand nombre de revues spécialisées voient le jour (la *Revue Celtique* en 1870, *Mélusine* en 1877, la *Revue des Traditions Populaires* en 1886 etc). Lors de la Première Guerre mondiale, les collectes sont presque totalement interrompues, tandis que s'élabore, en Finlande, la classification internationale des contes³. Il faut attendre la fin des années 1930 pour que l'activité soit relancée.

Cette fois, ce sont des personnalités plus proches de la sphère scientifique (et en particulier de l'ethnologie) qui collectent les contes, comme par exemple Arnold Van Gennep, Ariane de Félice, Geneviève Massignon ou Charles Joisten. En outre, Paul Delarue commence à rassembler un important corpus de contes pour constituer le catalogue raisonné des contes populaires français, qui sera terminé après sa mort par Marie-Louise Tenèze (1995 [1957]). Malgré cette relance, l'étude du folklore est mise en marge de l'Université française : ses détracteurs critiquent le manque d'exigence scientifique des folkloristes et ses objets d'étude sont déclarés archaïques. Par conséquent, la discipline disparaît – ou du moins on ne la dénommera plus comme telle –, en dépit des efforts d'Arnold Van Gennep (1924) pour la redéfinir et la revaloriser⁴. Depuis lors, « une position marginale est assignée à la littérature populaire orale ou écrite, aussi bien dans les études ethnologiques que littéraires » (Thiesse, 2002 : p. 232) : positionnement scientifique qui contraste avec celui qu'adoptent beaucoup d'autres pays européens dans lesquels la discipline et l'intérêt pour la littérature orale ont pu perdurer sans être dépréciés.

Plus tard, dans les années 1970/1980, quelques ethnologues (comme Daniel Fabre et Michel Valière par exemple) reprendront l'entreprise de collecte en région et d'autres, encore moins nombreux, porteront leur attention sur le néo-contage dans

3. En 1910, Antti Aarne dégage la notion de *conte-type* et élabore le catalogue. Il sera enrichi ensuite par Stith Thompson (1961 [1928]) et par Hans-Jörg Uther (2004).

4. Voir l'article de Daniel Fabre (1992) qui relate en détail le combat mené par Arnold Van Gennep au moment de la constitution de l'ethnologie française.

les contextes urbains (cf. introduction). Au début des années 1990, une nouvelle politique de sauvegarde et de revitalisation sera mise en place par l'UNESCO autour du « Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité ». La Convention⁵ donnera l'impulsion à de multiples enquêtes de terrain⁶. Cependant, les approches actuelles du conte et du contage en France portent encore les stigmates de la dépréciation de ce champ de recherche.

Malgré tout, beaucoup de retombées ou prolongations de l'étude du folklore peuvent encore être signalées. Commençons par mentionner celles qui ne sont pas d'ordre théorique ou méthodologique.

Parmi ceux qui accordent aujourd'hui de l'attention aux corpus de contes issus des collectes passées, on peut sans hésiter citer les conteurs contemporains. Certains d'entre eux piochent allègrement dans les recueils des folkloristes pour constituer leur répertoire. Or, les contes qu'ils y trouvent sont déjà façonnés, marqués par leurs collecteurs. Car, comme le faisait remarquer Roger Bastide, les folkloristes, en collectant, « ne se contentent donc pas d'étudier, ils "interviennent", ils veulent manipuler la réalité et pas simplement la décrire, ils opèrent des "sélections", ils proposent des "choix" » (1997 [1942-1948] : p. 63). S'investissant dans des missions de sauvegarde, ils sont aussi devenus un des maillons de la chaîne de transmission des contes, bien que le fil du "bouche à oreille" ait été rompu. Les conteurs d'aujourd'hui se ré-approprient donc une matière qui a été colorée, transformée par les folkloristes et qui, en sus, a été passée au filtre de l'écrit.

Rappelons, en outre, que le travail de collecte ne peut être réduit à la simple action de transcription et de sauvegarde. Les folkloristes ont bien souvent œuvré à des fins politiques, au sens large du terme. À l'échelle locale, que l'on voit nommer alternativement région, « pays » ou « terroir », les exemples sont extrêmement nombreux : les travaux de Théodore Hersart de La Villemarqué, Anatole Le Braz ou François-Marie Luzel vont agiter de nombreux débats sur l'identité bretonne ; ceux d'Antonin Perbosc vont toucher aux questions sensibles des langues régionales, en l'occurrence l'occitan etc. Il serait même presque possible de dire que chaque province en France a son représentant ou porte-parole en terme de folklore.

Par conséquent, ils ont laissé de fortes empreintes dans les localités où ils sont passés. Et puisque nombre d'enjeux culturels, identitaires et/ou territoriaux sont toujours d'actualité, certains chercheurs proposent parfois de prolonger leur en-

5. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00006>

6. Voir à ce sujet la revue *Internationale de l'imaginaire*, en particulier le n° 25 (2011,) qui relate les premières enquêtes menées en France.

treprise ou, plus souvent encore, de la reconsidérer à l'aune des problématiques actuelles. Il y a, par exemple, des relectures critiques de leurs œuvres : Fañch Postic a entrepris un travail de recherche à propos des travaux de l'abbé François Cadic (1997), collecteur et surtout « protecteur » des Bretons "exilés" à Paris à la fin du XIX^e siècle. Pour poursuivre dans la lignée des exemples bretons, signalons aussi qu'en 2002, des chercheurs écossais, allemands, gallois et bretons à l'Université Bretagne-Sud (Lorient) se sont interrogés sur la « fabrication mythique » du celtisme et de la légende arthurienne (Rio, 2008).

De plus, comme le signale Michèle Simonsen, les ethnologues poursuivant aujourd'hui la collecte sont encore fortement impliqués (voire engagés) sur leurs terrains de recherches :

« Charles Joisten dans l'Ariège et surtout le Dauphiné, Daniel Fabre et Jacques Lacroix dans le Languedoc, Michel Valière dans le Poitou ont ainsi recueilli une moisson impressionnante. Ce travail de collecte va souvent de pair avec une action culturelle de défense du patrimoine en liaison avec les mouvements associatifs locaux. » (Simonsen, 1984 [1981] : p. 29)

Si l'on parle désormais plus volontiers de patrimoine (ou de processus de patrimonialisation) que de revendication d'un particularisme régional, les enjeux politiques n'en sont pas moins cruciaux. Quant aux conteurs contemporains, eux aussi s'engagent souvent dans des démarches de défense d'une langue, de valorisation d'une localité ou encore affirment un nomadisme artistique, un métissage du répertoire. C'est peut-être pour cette raison qu'ils se disent parfois très attachés, ou se montrent au contraire très critiques vis-à-vis de la démarche des "dénicheurs d'histoires"⁷. Ainsi, force est de constater qu'autour de la littérature orale se cristallisent toujours des enjeux culturels, identitaires et territoriaux : s'emparer du conte n'avait et n'a toujours rien d'anodin.

1.1.2 L'étude du vivant : Arnold Van Gennep et Roger Bastide

Je vais maintenant me pencher plus en détail sur les travaux de deux folkloristes qui sont restés assez marginaux dans le paysage des études ethnologiques : ceux d'Arnold Van Gennep et de Roger Bastide. Chacun à leur manière, ils ont tenté de réformer la discipline, de donner à l'étude du folklore une (nouvelle) orientation scientifique. Les programmes de recherche qu'ils ont proposés effleurent déjà

7. Michel Hindenoch (2007) signale par exemple qu'il redoute que l'on oublie le conteur en laissant « croire que le terroir serait le seul auteur ».

certaines perspectives théoriques que j'ai choisi d'adopter. C'est pourquoi il me semble important de m'y arrêter.

Si l'un s'est penché sur le folklore de la France et l'autre sur celui du Brésil, ils ont tous deux tenté d'inscrire l'étude du folklore dans un projet scientifique de plus large envergure : une anthropologie des dynamiques culturelles – en particulier, dans *Le prochain et le lointain* (2000 [1970]), l'étude des processus d'*acculturation* – pour Roger Bastide et l'ethnologie méthodique d'un folklore vivant (ou « biologie sociologique », selon ses propres termes) pour Arnold Van Gennep⁸.

Chez ce dernier, la définition d'un tel projet passe par la critique, parfois cinquante, des méthodes et usages de ses contemporains ou prédécesseurs :

« Paul Sébillot, Breton pourtant, n'a jamais consacré à sa Bretagne un ouvrage d'ensemble, ni donné la description complète des habitants de son pays, mais s'est contenté, avec Luzel et d'autres, de collectionner des contes, des légendes, ou de signaler de petits faits curieux ; alors que d'un autre côté, Le Goffic et d'autres n'ont pas appliqué la méthode rigoureuse de l'observation biologique. » (Van Gennep, 1924 : p. 22)

Il est possible d'énumérer rapidement quelques-uns des éléments qui garantissent selon lui rigueur et scientificité : avoir le souci de ne pas influencer l'interlocuteur lorsqu'on l'interroge ; consigner soigneusement identité civile et « condition sociale » du narrateur ; ne pas remanier le récit « sous prétexte de style » etc. (1924). Parmi ceux qui suivront plus tard (durant la seconde vague de collectes) la méthode d'Arnold Van Gennep, on peut citer Charles Joisten. Quand il collecte des contes dans le Dauphiné au début des années 1950, ce dernier prend soin de consigner une série d'annotations à propos des conteurs qu'il rencontre. Ses notes sont savoureuses à lire aujourd'hui tant elles illustrent la vivacité de la transmission orale de l'époque. Le conte Tom Pouce (conte-type 700 dans la classification internationale) est par exemple narré par René Dumas, écolier de 9 ans, qui le tient de sa tante. Quant à Mme Guillemin, 55 ans environ, elle l'a entendu dire « par "les vieux" de Villarcchiardo ». On apprend même que ce récit a eu du succès dans la commune de Puy Richard puisque le collecteur précise que « presque tous les habitants connaissaient ce conte en 52 » (Joisten, 1971 : p. 268-284). D'une note à l'autre se dessine, à toute petite échelle, une véritable

8. Il écrira notamment que « Le folklore n'est donc pas comme on s'imagine la simple collection de petits faits disparates et plus ou moins curieux ou amusants : c'est une science synthétique, qui s'occupe spécialement des paysans et de la vie rurale, et de ce qui en subsiste dans les milieux industriels et urbains. » (Van Gennep, 1924 : p. 29).

cartographie de la diffusion et circulation des récits.

Quand il s'agit de définir ou redéfinir le champ d'étude du folklore, Arnold Van Gennep propose d'abord d'élargir le domaine, d'étudier non plus seulement les contes, légendes ou chants, mais de s'intéresser aussi aux petits rituels, cérémonies, en somme à « toutes les manifestations de la vie populaire » (1924 : p. 22). Il souligne enfin (et surtout) les orientations qu'il souhaite donner à cette science : elle concerne l'étude du « changement social », s'intéresse au « vivant » et au « direct », aux « faits naissants » plutôt qu'aux « faits archaïques » ou objets muséaux etc. (Van Gennep, 1924 : p. 18). En insistant de la sorte sur la vivacité des faits de folklore, il invite à l'étude ethnographique et propose une toute nouvelle manière de considérer la discipline. S'il ne trouvera pas le soutien des premiers ethnologues du domaine français (voir supra⁹) et n'achèvera pas son projet monumental – le *Manuel du folklore français* – il marquera néanmoins beaucoup d'esprits, notamment celui de Roger Bastide.

À la fin des années 1940, Roger Bastide note en effet qu'« en France Van Gennep avait déjà demandé instamment aux folkloristes d'étudier non plus le folklore des réminiscences, mais les créations populaires incessantes, la spontanéité des découvertes » (1997 [1942-1948] : p. 37). Les perspectives que Roger Bastide propose pour l'étude du folklore brésilien répondent à celles du folkloriste français et vont même bien plus loin dans la prise en compte du vivant, du mouvant. Selon lui, le folklore brésilien « ne s'est pas cristallisé » comme le folklore français, « c'est pourquoi ce folklore est essentiellement mobile, se recomposant et se recréant avec de nouvelles formes à chaque instant » (2000 [1970] : p. 157). Il se tourne alors vers l'analyse des processus de ré-interprétations culturelles au travers du concept d'*acculturation*, alors plébiscité par l'école dite « culturaliste¹⁰ ». Quant à l'échelle d'observation adoptée, elle n'est pas des moindres : il s'agit de voir ce qui naît de la « rencontre des civilisations » (Bastide, 2000 [1970]).

9. Pour en savoir plus, je renvoie de nouveau à l'article de Daniel Fabre (1992) dans l'ouvrage collectif *Les Lieux de Mémoire*.

10. Dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Jean-François Baré rappelle que le terme "acculturation" – qui « désigne les processus complexes de contact culturel au travers desquels des sociétés ou des groupes sociaux assimilent ou se voient imposer des traits ou des ensembles de traits provenant d'autres sociétés » – fait partie du lexique de « l'anthropologie culturaliste (notamment Herskovits, 1958, 1967) et, plus généralement, de la pensée ethnologique des années cinquante » (2000 [1991] : p.1). La notion donnera lieu à de nombreux travaux, particulièrement du côté des États-Unis et suscitera des débats autour de la façon d'étudier et considérer les changements culturels.

Ces deux personnalités – dont les travaux restent en marge du milieu universitaire (pour Arnold Van Gennep) ou presque confidentiels pendant de nombreuses années (concernant Roger Bastide¹¹) – se sont intéressées aux aspects les plus dynamiques du folklore. C'est à ce niveau qu'ils m'interpellent. On peut dire que l'étude du « conte en contexte » était déjà en quelque sorte préfigurée dans leurs écrits. Ils préconisent l'examen de la littérature orale telle qu'elle se manifeste au présent et proposent d'inscrire cette recherche dans une réflexion plus large sur les évolutions et changements socio-culturels. Néanmoins, il ne s'agit pas encore de poser son regard à l'échelle de la transmission orale (en observant par exemple le conteur et son public) pour étudier les processus et procédés d'énonciation et de réception, perspective de recherche qui naîtra plutôt des études anglo-saxonnes tournées vers la performance (j'y reviendrai en détail dans les pages qui suivent).

1.1.3 Héritages théoriques et méthodologiques

Bien avant les travaux d'Arnold Van Gennep et de Roger Bastide, les folkloristes avaient déjà formulé de nombreuses théories quant à l'étude du conte. Michèle Simonsen en condense l'historique – des prémices à nos jours – au travers de ces quelques lignes¹² :

« Des frères Grimm aux travaux des chercheurs contemporains, dans l'étude des contes populaires, on peut relever en gros l'évolution suivante : l'intérêt principal des folkloristes, d'abord centré sur la question de l'origine puis de la diffusion des contes, s'est peu à peu déplacé vers les questions de forme (structure et style), de sens (interprétation mythique, psychanalytique, ethnologique) et de fonction (rôle de la tradition orale dans une communauté donnée). » (1984 [1981] : p. 30)

La plupart des premières problématiques qui les ont préoccupés, notamment autour de l'origine des contes (monogenèse *versus* polygenèse¹³) ou de la morphologie (Propp, 1965 [1928]), sont bien éloignées des interrogations soulevées dans cette thèse. Toutefois, la classification internationale des contes (Aarne et Thompson, 1961 [1928] ; Uther, 2004), qui s'est constituée alors que la question de l'origine des contes faisait encore débat, demeure un outil de comparaison

11. Les écrits de Roger Bastide seront diffusés bien tard en France, notamment *via* la revue *Bastidiana* créée en 1993.

12. Pour plus d'informations sur l'histoire des courants théoriques, je renvoie aussi à la synthèse de Michel Valière (2005).

13. Débat qui fait écho, il faut le rappeler, aux courants évolutionnistes et diffusionnistes qui passionnent les ethnologues à l'époque.

très utile pour tous les chercheurs travaillant sur le conte (en Europe ou ailleurs). Comme le rappelle Marie-Louise Tenèze, « après la collecte des faits », certains s'attelèrent « à en dégager un ordre, à les classer » (1969 : p. 111). L'accumulation de collectes aurait vite pu devenir insensée et paraître démesurée (le réservoir mondial de littérature orale étant inépuisable) si le travail des comparatistes et l'élaboration de cette classification n'avaient pas montré l'intérêt inhérent à la confrontation de ces sources orales¹⁴. Grâce à celle-ci et à l'élaboration de différents catalogues ou recueils de contes prenant pour base la typologie d'Antti Aarne et Stith Thompson¹⁵, il est possible de mettre en perspective des corpus collectés sur différents terrains de recherche ; exercice qui peut intéresser par exemple les anthropologues travaillant sur la littérature orale dans une société donnée, telle Camille Lacoste-Dujardin dans *Le conte kabyle* (2003), ou ceux qui, comme Nadine Decourt, mènent des travaux sur des terrains dans lesquels les variantes se rencontrent et se répondent en écho (Decourt, 2008, 2009a, 2009b ; Decourt et Louali-Raynal, 1995 ; Decourt et Raynaud, 1999), ce qui est aussi le cas concernant les terrains de la présente étude.

Enfin, précisons que d'autres perspectives de recherches actuelles trouvent leurs racines dans les travaux des folkloristes – la science qui s'intéresse à la structure du récit, la narratologie (portée notamment par Algirdas Julien Greimas) est par exemple inspirée de l'étude de Vladimir Propp (1965 [1928]) sur la morphologie du conte – et que le regard qu'ils ont posé sur le récit (le texte) reste malgré tout précieux pour les chercheurs qui étudient la performance orale. Un retour sur leurs recherches rappelle qu'une ethnographie du contage ne peut être exclusivement portée sur l'acte d'énonciation, ou, pour le dire autrement, qu'il serait dommageable de négliger complètement l'étude de l'énoncé.

Une autre dimension du travail des folkloristes peut attirer l'attention de celui qui s'engage dans une recherche sur la performance orale des conteurs. Cette fois, elle concerne plus des aspects d'ordre méthodologique que d'ordre théorique. La plupart des collecteurs étaient des "hommes de terrain" qui se sont trouvés en contact direct avec une oralité vivante. En ce sens, leurs travaux annoncent déjà ceux des ethnographes contemporains. Certains problèmes qu'ils ont soulevés en rapport avec les techniques ou méthodes d'enquête (davantage que les solutions qu'ils ont proposées) sont effectivement encore sujets à questionnements.

14. Pour plus d'informations à ce sujet, il est possible de se référer au numéro des *Cahiers de Littérature Orale* qui est consacré à la classification (2005.).

15. On peut mentionner en guise d'exemples le catalogue *Le conte populaire français* de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze (1995 [1957]), le *Catalogue raisonné du conte grec* d'Anna Angélopoulou et Aegli Brouskou (1996) ou encore le Motif-Index pour le monde arabe élaboré par Hasan El-Shami (1995).

Beaucoup de leurs collectes sont actuellement ré-éditées et enrichies de nouveaux éclairages (signe supplémentaire que ces dernières ne laissent pas indifférents les chercheurs d'aujourd'hui). Les éditions José Corti (collection Merveilleux) publient par exemple des contes en ajoutant, dans de longues préfaces, des indications sur la biographie et les conditions de travail du collecteur. Concernant le Danemark, l'éditeur se penche sur « ce grand oublié des collectes de contes » (1999) : Evald Tang Kristensen. On découvre dans l'ouvrage que le folkloriste de la fin du XIX^e siècle prête une grande attention à tout ce qui a trait à l'oralité, aux manières de dire. Il veille à conserver, dans ses retranscriptions, certaines tournures dialectales ¹⁶.

La mise en valeur des petites notes des collecteurs rappelle qu'en leur temps, ils s'étaient déjà beaucoup interrogés sur les conséquences d'un passage de l'oral vers l'écrit. C'est ce que constate également Jean Derive : « Dans toutes les entreprises de ces chercheurs se manifeste la volonté d'une restitution authentique de la lettre de l'œuvre orale. » (2009 : p. 23). L'exercice de transcription incite les folkloristes à cerner ce qui fait la singularité de l'oralité mais aussi ce qui explique son irréductibilité et parfois son incompatibilité avec les principes scripturaux ¹⁷. Aucun d'entre eux ne proposera de théorie à ce sujet (l'acte de parole n'étant pas leur véritable objet d'étude), mais tous seront des expérimentateurs en la matière. Plus tard – et je reviendrai à plusieurs reprises sur le sujet dans cette thèse – les avancées techniques (magnétophone, photographie, vidéo...) permettront aux chercheurs d'étudier l'expression orale dans sa globalité. Prosodie, kinésie pourront ainsi faire l'objet de véritables analyses. Ces changements, qui sont également consécutifs de la volonté de ré-orienter les études sur la pratique du contage, entraîneront une importante critique du recours à l'écrit pour traiter de l'oralité. Nicole Belmont, bien qu'elle ne préconise pas d'autres méthodes, écrit par exemple :

« Puisque le conte est modelé entièrement par le mécanisme de la transmission orale, non seulement quant à son élaboration, mais aussi

16. Ce qui lui a d'ailleurs coûté, d'après l'éditeur, le fait d'être bien moins connu que son contemporain, Hans Christian Andersen : « les tournures dialectales qu'on trouve dans ses contes, et son respect de l'oralité, voire du laconisme typiquement jutlandais, les ont rendues moins accessibles au danois moderne et l'ont fait oublier du grand public. » (Kristensen, 1999 : p. 402, postface de Jean Renaud).

17. On peut par ailleurs s'étonner que de nos jours, la question de la retranscription ne soit pas plus abordée dans les manuels de méthodes en sociologie ou anthropologie, alors qu'y sont longuement détaillées les techniques pour la passation de l'entretien. L'un des ouvrages synthétiques (collection 128) de référence sur la question de l'entretien (Blanchet et Gotman, 1992) fait par exemple totalement l'impasse sur ce type de considération.

pour sa mémorisation [...] il peut paraître présomptueux, voire illogique, de vouloir l'étudier à partir de textes écrits¹⁸ » (1999 : p. 93)

D'autres proposeront « des solutions (didascalies, transpositions linguistiques, notes etc.) pour compenser au maximum la disparition des phénomènes paralinguistiques de l'énonciation orale dans les textes transcrits sur papier. » (Dauphin-Tinturier et Derive, 2009 : p. 24).

Par ailleurs, beaucoup de folkloristes ont cherché à (re)donner aux récits qu'ils recueillaient leurs titres de noblesse. Il s'agissait d'éviter que contes, légendes et autres récits oraux ne soient dépréciés (c'est-à-dire relégués au rang d'une culture populaire, entendue alors bien souvent comme étant inférieure, de moindre dignité).

Henri Pourrat est l'un de ceux qui poursuivra ce dessein bien que ses méthodes ne soient pas très appréciées de ses contemporains. Là encore, ce sont des publications récentes qui permettent de (re)découvrir le personnage : un film produit et réalisé par le Centre de Ressources et de Documentation Pédagogique d'Auvergne (Mény, 2011) et un ouvrage d'une spécialiste en littérature orale, Bernadette Bricout (1991), s'attachent à montrer comment le collecteur a su conserver à l'écrit la « saveur » des contes oraux. Pour parvenir à ses fins, Henri Pourrat sort des modes académiques de retranscription et adopte, pour son *Trésor des contes* une écriture très stylisée. Il retravaille fortement la matière dans le but de trouver le pendant scriptural du récit oral. « C'est cette langue-geste, dit Bernadette Bricout, qu'Henri Pourrat a rêvé de perpétuer par l'écriture, tant il était certain qu'elle seule pourrait suggérer à la fois le conte et son contexte. » (1991 : p. 192). Pour lui, comme pour d'autres folkloristes, la qualité littéraire des récits oraux ne fait aucun doute.

Dès la fin du XIX^e siècle, Paul Sébillot propose d'utiliser l'expression « littérature orale¹⁹ ». Il s'agit de faire reconnaître les récits recueillis, de les considérer comme des productions artistiques à part entière. Plus tard, dans son sillage, certains continueront d'adopter la locution « littérature orale » en s'en réjouissant,

18. Dans une publication plus récente, Nicole Belmont étaye et précise encore ses arguments. Elle note : « La majorité des collecteurs du XIX^e siècle prétend respecter la littéralité des contes recueillis, mais, au minimum, les reformule dans la langue correcte qu'exigent l'écriture et la publication. Si ces reformulations étaient considérées au XIX^e siècle comme des améliorations, on a plus tard évalué les pertes qu'elles entraînaient : la présence physique du conteur, sa voix, ses gestes, la présence des auditeurs et les réactions et interactions entre conteur et auditoire. » (2013 : en ligne).

19. Plus précisément, comme l'explique Fañch Postic (2008 : p. 46), c'est l'écrivaine George Sand qui emploie la première fois la locution en 1858. Elle est ensuite reprise par François-Marie Luzel (célèbre collecteur breton) puis par son confrère Paul Sébillot, qui la diffuse plus largement.

d'autres suggéreront de remplacer l'étrange oxymore qui confronte l'univers de la lettre et celui de la voix. Pierre-Jakez Hélias proposera d'inverser les termes – en parlant d'« oralité littéraire » – pour rappeler que « toute parole n'est pas littéraire » (Faïch Postic le signale dans une publication récente, 2008 : p. 47), le linguiste Claude Hagège inventera le mot « orature » afin de désigner plus largement toute « mise en forme de l'oral pour rechercher le meilleur effet » (1985 : p. 84) et dans la même idée, le néologisme « oraliture » sera employé par les théoriciens de la créolité (notamment Édouard Glissant, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau). Cette dernière notion, attribuée au psychiatre haïtien Ernst Mirville²⁰, répond à « une double visée, politique et esthétique ». Elle traduit la « volonté de dépasser la hiérarchisation tacite entre littérature et littérature orale et d'établir l'autonomie et l'originalité de la création dans le domaine oral » (Ali-Benali, 2013 : p. 6). Ainsi, on remarque que nombre de chercheurs militent depuis bien longtemps, à la suite des spécialistes du folklore, pour que l'on reconnaisse aux contes et/ou à d'autres types de productions orales leurs qualités d'œuvres littéraires.

Pour clore ce retour sur les travaux des folkloristes, mentionnons un dernier sujet sur lequel ils ont été précurseurs : la définition dudit « conte populaire ». Par leur qualité d'"hommes de terrain" et pour toutes les raisons énoncées ci-dessus, ils ont su cerner les principales caractéristiques du genre. Chacune des dimensions du conte ont été amplement commentées dans leurs travaux, parfois en figurant seulement dans les notes infra-paginales, d'autres fois faisant l'objet d'une élaboration théorique. Au travers de leurs écrits, il est possible de découvrir que le conte n'est autre qu'un récit de fiction par essence polymorphe ; le fruit d'un moulage collectif voué à être transformé et remodelé. En somme, s'ils ont été des défricheurs en la matière (l'étude du conte), ils ont aussi été des défricheurs de matière (les contes).

1.2 DE L'ÉTUDE DU TEXTE À L'ÉTUDE DU "CONTE EN CONTEXTE"

Si les folkloristes de la seconde vague de collecte, notamment ceux qui ont suivi les préconisations d'Arnold Van Gennep, sont plutôt loquaces et font preuve de transparence à propos de leurs méthodes d'enquête (précision du nom du conteur,

20. La première mention du néologisme aurait été proposée par celui-ci dans les années 1960, lors de la création dudit « mouvement créole » (Ali-Benali, 2013 : p. 6).

de la situation dans laquelle le récit a été collecté etc.), on remarque par contre qu'ils ne s'intéressent que très peu à la pratique du contage d'un point de vue théorique. Ce qui pique aujourd'hui la curiosité des chercheurs n'était en effet pas au centre des préoccupations de leurs prédécesseurs. C'est donc un véritable tournant scientifique qu'il s'agit maintenant de retracer.

1.2.1 Le conte remis en contexte

En 1979, Christian Bromberger, professeur à l'Université d'Aix-Marseille, s'intéresse à quatre ouvrages récents, publiés par des spécialistes en littérature orale²¹. Avant de proposer un commentaire critique sur chacun d'entre eux, il fait mention de la pluralité des approches existantes autour du conte. L'introduction de son article peut donc être utilisée comme un indicateur de l'état des recherches à l'époque, du moins concernant les travaux français. Le chercheur décèle cinq angles théoriques distincts dans les recherches de ses contemporains : « l'analyse formelle de la "grammaire" du récit », « étude des thèmes et des symboles à l'œuvre dans le texte », « méthode sémantico-narrative », « étude du *contexte de transmission* (circonstances de l'énonciation, fonctions – explicites et implicites – du texte) » et étude « du *style oral* (procédés mis en œuvre : intonations, gestes, mimiques...) » (1979 : p. 53, souligné par lui). Si les cinq perspectives de recherches sont concomitantes au moment où Christian Bromberger prend la plume, il est pourtant impossible de les mettre sur le même plan du point de vue de leur ancienneté. Les trois premières, centrées sur le texte, ont été préfigurées par le passé, tandis que les deux dernières, centrées sur la situation d'énonciation, présentent encore un caractère novateur en 1979. Bien sûr, les questions relatives au style oral et à la transmission n'ont pas été totalement éludées par les folkloristes. Comme je viens de le montrer, la mise en écriture des contes les a incités à formuler nombre de considérations méthodologiques sur l'oralité. Cependant, d'un point de vue plus théorique, il semble que la majorité d'entre eux aient considéré « les contes comme des œuvres achevées, toutes entières comprises dans leur réalisation textuelle. » (Calame-Griaule, 1999 : p. 126, contribution de Jean-Noël Pelen lors du colloque à propos du renouveau du conte). Force est de constater, en effet, qu'ils se sont presque exclusivement penchés sur l'analyse des textes, des récits, en omettant de prendre en compte le contexte et les modalités de leur transmission. Précisons néanmoins que cela n'est pas le cas partout en Europe.

21. Pour les citer : *Contes populaires persans du Khorassan*, d'Adrienne Boulvin ; *Permanence et métamorphoses du conte populaire*, de Geneviève Calame-Griaule ; *Psychanalyse des contes de fée*, de Bruno Bettelheim ; *La Tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées Audoises*, de Daniel Fabre et Jacques Lacroix.

Michèle Simonsen (1984 [1981] : p. 48) rappelle notamment l'existence des travaux précurseurs de Brinkmann en Allemagne et de Delargey en Irlande qui « étudient des répertoires de conteurs » à partir des années 1930 et Kinscõ Verebelyi signale ceux qu'a entrepris la folkloriste hongroise Linda Dégh depuis les années 1940 au sujet de l'étude des milieux de contage en Hongrie (2003 : p. 167-169).

Du côté des chercheurs français donc, ce n'est qu'à partir des années 1960²² qu'une attention commence à être portée à la situation d'énonciation et à l'implication corporelle du conteur. Geneviève Calame-Griaule sera l'une des chercheurs les plus investis dans l'introduction de ces questionnements. Dans un article de 1982, elle note :

« Un des aspects du phénomène conte a irrémédiablement disparu, et précisément celui qui lui communique, au dire des intéressés eux-mêmes, toute sa richesse : c'est la mise en scène, la dramatisation de ce spectacle que constitue le conte : gestes, attitudes, expressions du visage du conteur [...] en un mot ce qui, selon les Isawaghen d'In Gall, "donne du goût" au conte, au sens où l'on dit que le sel et les condiments en donnent à la nourriture. [...] On peut pourtant se demander si une telle déperdition est vraiment inévitable et s'il ne serait pas possible d'observer ces éléments propres à l'oralité, de les interpréter pour comprendre la part qu'ils tiennent dans la transmission du message et de les restituer dans la publication des textes. »
(Calame-Griaule, 1982 : p. 45)

Les remarques formulées par la spécialiste du conte pointent les négligences dont ont fait preuve les recherches passées. En effet, qu'a-t-on fait des questions liées au savoir-faire des conteurs et à la situation dans laquelle ils exercent leur art ? N'a-t-on pas oublié d'étudier un pan de cette littérature, voire son principe-même, en négligeant d'envisager ceux qui l'énoncent et le moment de cette énonciation ? Pour combler ces manques, Geneviève Calame-Griaule propose de véritables programmes de recherches autour du style oral²³ et de la performance²⁴ (1982 ; 1990 ; 2008). Dans un de ses écrits programmatiques (Calame-Griaule, 1990),

22. Je reprends ici la datation proposée par Sandra Bornand et Cécile Leguy dans l'éditorial du numéro 63-64 des *Cahiers de Littérature Orale* (2008, p. 9) et par Fañch Postic dans son « Histoire de la collecte et constitution de la littérature orale en Bretagne » (2008 : p. 49).

23. Notion qui a été théorisée par Marcel Jousse dans les années 1920/1930, dans le champ plus vaste d'une anthropologie de la parole. Voir ses ouvrages posthumes : *L'Anthropologie du Geste, La Manducation de la Parole, Le Parlant, la Parole et le Souffle* (2008 [1974,1975,1978]).

24. Pour sa qualité de précurseur en la matière, les *Cahiers de Littérature Orale* lui rendront plus tard hommage, en lui dédiant un numéro consacré à la *Performance* (2009,).

elle préconise une analyse ethnolinguistique de la littérature orale²⁵. Elle étaye cette proposition en dégagant les notions-clés présidant selon elle à l'étude du conte : le texte (par là, elle entend le récit, et pas exclusivement sa transcription), le contexte, l'(es) agent(s), la langue. Ces quatre concepts sont présentés dans un schéma où ils apparaissent comme quatre pôles reliés entre eux. Deux aspects sont ici extrêmement novateurs : non seulement la vue schématique invite à s'engager dans des projets de recherches inter-disciplinaires, mais, en sus, le conteur (l'agent) est positionné comme un élément central de l'étude. Il s'agit donc, pour la première fois, d'imaginer des recherches qui prennent véritablement en compte le sujet, celui qui raconte. Cela dit, dans cette perspective, le "pouvoir d'action" du conteur apparaît comme étant extrêmement limité. Ce dernier n'est pas défini comme un sujet agissant (un acteur) mais comme un agent, c'est-à-dire, pour la chercheuse, « un membre du groupe social et un locuteur de la langue que l'on y parle²⁶. » (1990 : p. 3). Mes propres recherches montreront au contraire que les conteurs ont une assez grande marge de manœuvre, qu'ils peuvent opérer toute une série de choix.

Par ailleurs, dans le schéma, les quatre notions se trouvent littéralement encerclées par l'auditoire. Cela signifie que tout point de vue analytique ou disciplinaire – qu'il mette l'accent sur la langue, l'agent, le texte ou le contexte – doit s'inscrire, au préalable, dans une prise en compte du moment de l'énonciation, dans le *hic et nunc* de la performance. Selon cette perspective, l'étude du conte oral doit être envisagée avant tout *in situ*, c'est-à-dire en circonstances : outre le conteur, c'est donc aussi l'ethnographie qui est revalorisée.

En découlent des propositions méthodologiques pour ethnographier les corps à l'œuvre en oralité (étude de la gestuelle, des mimiques, des intonations, du débit etc.) et l'interaction public-conteur. Geneviève Calame Griaule proposera par exemple d'étudier le style oral et la gestuelle de conteurs nigériens à partir de photographies (1982). Il s'agit d'ailleurs d'une des rares tentatives expérimentales mises à l'œuvre à ce jour pour étudier la gestuelle des conteurs. Je la détaillerai dans le chapitre 7, puisque je m'en suis directement inspirée pour étudier la chorégraphie de deux conteuses bilingues.

25. L'ethnolinguistique est définie par la chercheuse comme « l'étude des relations entre la langue, la culture et la société » (1990 : p. 1).

26. Notons qu'il s'agit d'une définition de la notion d'"agent" bien différente de celle que propose par exemple Alfred Gell dans *L'art et ses agents* (2009 [1998]), perspective qui, au contraire, rejoint fortement mes observations (voir infra et chapitres 4, 5, 8).

1.2.2 De nouvelles approches du conte et du conteur

Comment expliquer l'occultation du conteur ? Comment les circonstances d'énonciation ont-elles été ré-introduites en tant qu'objets de recherche ? Plusieurs hypothèses peuvent être avancées pour tenter de répondre à ces interrogations.

Pour Michèle Simonsen, la négligence tient notamment de la conception que les premiers folkloristes européens se font de l'interprète en littérature orale :

« Ce manque d'intérêt des chercheurs pour la pratique du contage s'explique en partie par l'idée erronée qu'à la suite des frères Grimm, ils se faisaient des conteurs populaires. Ils supposaient que ceux-ci transmettaient mécaniquement, au mieux sans rien changer, au pire en les détériorant, des récits auxquels ils ne comprenaient plus grand chose. » (Simonsen, 1984 [1981] : p. 47-48)

C'est en effet une tendance observée par la plupart des grands penseurs de la littérature orale jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Les deux célèbres linguistes Roman Jakobson et Petr Bogatyrev relaient par exemple cette vision du conteur en 1929. Selon eux, « contrairement au "poète littéraire", le "poète folklorique" [...] ne crée pas de "milieu nouveau" » (1973 [1929] : p. 65).

Malgré le caractère obsolète de cette conception du conteur, il faut quand même préciser qu'elle s'est aussi élaborée au regard d'une des spécificités de la transmission orale. La plupart de ces chercheurs ont pu constater que l'existence ou le succès d'un conte, d'une légende ou d'un chant dépend de leur capacité à subsister d'une bouche à l'autre et que pour cela, il est souvent nécessaire que les thèmes, sujets ou situations qui sont relatées en leur sein répondent encore aux attentes, aux besoins du groupe social dans lequel ils sont échangés. Autrement dit, ils ont observé que le maintien des œuvres orales est soumis à la pertinence de leur contenu vis-à-vis du contexte socio-culturel, et pas seulement au talent de leur interprète. Or, ce constat – qui est d'ailleurs encore relevé de nos jours par des spécialistes du conte (Derive, 2001 ; Postic, 2008) – peut conduire à considérer "la part du conteur" comme un aspect de second plan, moins important que le récit lui-même.

Mais pourquoi un tournant théorique s'est-il opéré par la suite ? Il y a probablement deux principaux facteurs : un renouvellement des travaux des anthropologues s'intéressant au conte en France ou sur le continent africain, lui-même lié aux répercussions des études anglo-saxonnes dans le domaine, et un mouvement plus souterrain, d'ordre épistémologique, impulsé par les grands débats qui

prennent place chez les linguistes dans les années 1970. Commençons par considérer le premier changement, celui qui concerne plus directement les recherches sur le conte.

En France, c'est en partie « sous l'influence des ethnologues » que la nouvelle perspective trouve de véritables points d'ancrage dans les années 1960 (2008 : p. 49). Il y a, en premier lieu, un regain d'intérêt pour la figure du conteur grâce aux ethnologues africanistes qui se font rapporteurs dans l'Hexagone de l'oralité vivante (et en constante évolution) qu'ils observent sur leurs terrains respectifs. Geneviève Calame-Griaule est de ceux-là. L'urgence à traiter du contexte d'énonciation (et du conte comme pratique sociale) fait rapidement consensus chez les spécialistes du domaine sur le territoire français²⁷. Cela est aussi lié à la diffusion des travaux des anthropologues américains, tels ceux de Richard Bauman (1975). Lors du colloque consacré au renouveau du conte (qui, d'ailleurs, rappelons-le, est orchestré par Geneviève Calame-Griaule) en 1989, on remarque par exemple la présence de Brunhilde Biebuyck, chercheuse américaine qui plaide en faveur d'une ouverture du champ (l'étude de l'oralité sous toutes ses formes, littéraires ou non) et d'une nouvelle considération pour la performance des conteurs :

« Il est donc indispensable de changer de perspective, d'écarter son regard du récit pour observer son énonciation : le contexte conversationnel, le déroulement d'un discours quotidien. » (1999 : p. 110).

Dès lors, les chercheurs de terrain ne feront plus "l'économie" du conteur et du contexte, bien qu'il subsistera des réserves à étudier le néo-contage (cf. introduction) et les formes moins canoniques de littérature orale (rumeur, légendes urbaines etc).

En 1994, le philosophe et spécialiste du conte Marc Soriano propose un état des lieux des « nouvelles approches » du conte dans *l'Encyclopédia Universalis*. Il souligne la grande variété des démarches envisagées pour étudier le conte, en mettant l'accent sur leur caractère inter ou pluri-disciplinaire. En effet, depuis ce tournant, le domaine s'est considérablement ouvert et on reconnaît désormais de plus en plus la complémentarité des angles de vues (psychanalytique, littéraire, anthropologique, sociologique, historique, linguistique, sémiotique²⁸...) pour sai-

27. Voir notamment l'article de Jean-Noël Pelen dans les actes du colloque consacré au renouveau du conte (Calame-Griaule, 1999), ainsi que le témoignage de Daniel Fabre autour de son parcours de recherche (Wendling, 2013) : tous deux disent leur accord avec la "nouvelle orientation" proposée à l'époque.

28. Dans cette thèse, je me référerai, entre autres, à nombre d'études littéraires (Bakhtine, 1984 ; Bolens, 2008 ; Compagnon, 2001 ; Eco, 1965 [1962] ; Zumthor, 1987 : etc.), philosophiques (Benjamin, 2004 [1936] ; Glissant, 2009 ; Ricoeur, 1986 : etc.), linguistiques (Condon,

sir tous les enjeux de la littérature orale (domaine qui, cependant, est toujours déprécié dans la sphère scientifique). Parmi les recherches citées par Marc Soriano, figure celle de Nadine Decourt, en particulier l'ouvrage "*La vache des orphelins*". *Conte et immigration* (1992). Cette dernière a considérablement contribué à étudier "le contage en contexte" dans l'Hexagone. Dès la publication de sa thèse, en 1992, elle démontre qu'il est possible de croiser l'approche du texte²⁹ avec l'analyse de sa transmission orale. Des années 1980 aux années 2000, elle réalise une série d'enquêtes ethnographiques en région lyonnaise auprès de personnes issues de l'immigration et auprès de conteurs contemporains ; où l'on découvre, notamment, les spécificités du contage en situation interculturelle. Chaque terrain est l'occasion pour la chercheuse de prendre le risque de l'expérimentation et de l'inter-disciplinarité : recherche anthropologique menée à l'école primaire (1999), mise en place de dispositifs de recherche avec une psychologue puis une linguiste (1995), élaboration de partenariats de recherche avec les conteurs etc. Certains de ses apports théoriques et méthodologiques seront mobilisés dans cette thèse, tant ils se montrent féconds pour saisir les enjeux du contage contemporain.

Malgré l'éclosion de ces nouvelles perspectives de recherche, peu de travaux prennent en compte l'interaction "en chair et en os" (le conteur et son public) avec les moyens techniques qui sont nécessaires à cette approche. Si deux numéros (2009, 2008,) de la revue de référence dans le domaine – les *Cahiers de Littérature Orale* — ont été récemment consacrés aux nouvelles pratiques d'enquêtes, peu de travaux sur le conte en France s'inscrivent directement dans la perspective d'une étude de la performance orale. C'est donc encore souvent des chercheurs provenant d'autres champs ou d'autres traditions de recherche qui plaident avec beaucoup de vigueur en faveur d'une anthropologie de la performance. Caterina Pasqualino (anthropologue qui s'est spécialisée dans l'étude des chants et musiques des populations gitanes) défend par exemple cette posture de recherche dans la revue en question :

« Nous croyons que seule une prise en compte de la performance – l'intonation de la voix, mais aussi le mouvement du corps, les gestes, la circulation de l'orateur dans l'espace, peut renouveler en profondeur notre compréhension de l'oralité. » (Pasqualino, 2008 : p. 110).

1984 ; Cosnier et Brossard, 1984 ; Hagège, 1985 ; Kerbrat-Orecchioni, 2004 ; Labov, 1993 [1978] : etc.), psychologiques (Carré, 2002 ; Kaës et al., 1984 : etc.) et historiennes (Baillargeon, 1993 ; Waquet, 2003 : etc.).

29. Pour reprendre les commentaires de lecture proposé par Marc Soriano 1994 : p. 400, signalons qu'elle procède tour à tour à une analyse « historique, sociologique, sémiotique, ethnologique et psychanalytique » du conte-type 450 (conte intitulé *Petit Frère et Petite Sœur* dans le catalogue de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze).

On note aussi un véritable intérêt pour ces considérations du côté des anthropologues africanistes spécialisés dans l'étude du conte : par exemple Jean Derive, Cécile Leguy, Ursula Baumgardt (tous ont publié des articles dans le numéro des *Cahiers de Littérature Orale* intitulé *Autour de la Performance*, publié en 2009,).

Par ailleurs, on peut faire l'hypothèse que le passage de l'étude du conte en tant que texte à l'étude du conte en contexte s'inscrit dans un mouvement plus large qui concerne les sciences humaines en général et consiste à rompre avec certaines conceptions théoriques ou épistémologiques jusque-là dominantes. La plupart des anthropologues contemporains qui se sont penchés sur l'étude du corps, tels David Le Breton (1990 ; 2007) et François Laplantine (2005) sont d'avis que pendant une longue période, tout ce qui a trait au sensible, à l'affect, aux sens, aurait été évacué ou mis en sourdine dans la plupart des travaux scientifiques. Voilà ce qui expliquerait, au moins partiellement, que l'étude de la performance ait mis autant de temps à se frayer une place dans les travaux des spécialistes du domaine. Signalons aussi, à titre d'exemple, que la notion de "style oral" a été théorisée par Marcel Jousse dans les années 1920/1930, mais qu'elle ne sera reprise par les chercheurs que des décennies plus tard. Pour mieux comprendre ce phénomène, il convient ici de revenir sur certains des débats qui sont à l'origine du basculement épistémologique : les questions qui préoccupent les linguistes à partir des années 1970.

Les linguistes s'intéressent pendant très longtemps aux propositions, aux énoncés, en les dissociant de l'acte, l'énonciation. Cela tient en grande partie au retentissement qu'ont pu avoir les travaux de Ferdinand de Saussure dans la discipline (entre autres, son fameux *Cours de linguistique générale*, 1995 [1916]). Selon ce dernier, la langue serait le résultat d'une convention sociale transmise par la société à l'individu et sur laquelle ce dernier n'aurait qu'un rôle accessoire :

« La langue existe dans la collectivité sous la forme d'une somme d'empreintes déposées dans chaque cerveau, à peu près comme un dictionnaire dont tous les exemplaires, identiques, seraient répartis entre les individus. » (1995 [1916] : p. 38)

Par opposition, la parole renverrait à l'utilisation personnelle de la langue (style, rythme, syntaxe, prononciation etc.). Tout en instaurant cette distinction franche entre les notions de *langue* et de *parole*, le linguiste propose à l'époque une nouvelle orientation pour la discipline. L'objet de la linguistique doit s'articuler, selon lui, autour de la langue et pas de la parole. Cette ligne de conduite sera suivie pendant des décennies par les chercheurs. Elle trouvera son prolongement direct dans les travaux de Noam Chomsky, qui distinguera, dans la même veine, les notions de

compétence et de *performance*³⁰ (Chomsky, 1971). La conception dichotomique langue/parole marquera aussi les réflexions autour desdits « faits de folklore ». Notons par exemple que Roman Jakobson et Petr Bogatyrev, dans l'article précédemment cité (1973 [1929]), recourent à la distinction saussurienne pour définir l'objet des études folkloriques. Selon eux, l'interprétation du conteur se situerait du côté de la parole (l'acte individuel), mais celle-ci n'aurait pas autant d'importance ou d'impact sur l'œuvre que le pouvoir structurant de la langue (le système de signes) :

« Comme la "langue", l'œuvre folklorique est extra-personnelle et n'a qu'une existence potentielle ; ce n'est qu'un assemblage complexe de certaines normes, de certaines impulsions, un canevas de la tradition du moment qu'animent les interprètes par les enjolivures de la création individuelle comme le font les producteurs de la "parole". » (Jakobson et Bogatyrev, 1973 [1929] : p. 63-64)

Il faudra attendre longtemps pour que des chercheurs remettent en cause le modèle théorique saussurien. Les critiques se focaliseront sur plusieurs points : l'étude de la langue telle que l'entend le linguiste serait bien trop déconnectée des usages, elle reposerait sur un locuteur idéal et virtuel ne ressemblant en rien au locuteur réel et elle en oublierait totalement la situation, le contexte. Certains, comme Paul Zumthor, chercheront à comprendre les raisons historiques du succès de cette conception dichotomique. Selon le spécialiste de littérature médiévale, une telle opposition (langue *versus* parole) serait la conséquence « d'une affectation lente mais importante de l'écrit sur les mentalités » (1987 : p. 107). L'hypothèse est d'une réelle pertinence si l'on revient sur ce qui distingue l'oral de l'écrit. En oralité, la distinction ne peut être opérée que par le chercheur, de manière abstraite puisque c'est l'acte d'énonciation qui permet d'employer la langue (autrement dit, la langue est toujours performée). Il en va d'une autre logique pour l'écrit, la langue pouvant cette fois être étudiée en dehors de tout acte d'énonciation.

C'est Émile Benveniste, dans un célèbre essai programmatique (1974), qui remettra l'énonciation au goût du jour. Il insistera, en outre, sur l'importance de porter une grande attention à l'interlocuteur (ce qui renvoie, concernant le conte, à l'étude du public) : « toute énonciation, explicite ou implicite, est une allocution, elle postule un allocutaire » (1974 : p. 82). Ce texte sera suivi d'un grand nombre de recherches, comme celle de Mikhaïl Bakhtine (1984) qui invite à penser le

30. Il note : « Nous établissons donc une distinction fondamentale entre la *compétence* (la connaissance que le locuteur-auditeur a de sa langue) et la *performance* (l'emploi effectif de la langue dans des situations concrètes). » (Chomsky, 1971 : p. 13, souligné par lui).

dialogue au cœur du discours et même au cœur des textes littéraires³¹ ou celles qui se penchent sur la performance orale (en particulier celle de Maria Patrini, 1998). Il inspirera la constitution de nouveaux courants de recherche, telle que l'« ethnographie de la communication » (*ethnography of communication*, encore dénommée *ethnography of speaking*) proposée par Dell Hymes et ses collaborateurs (Bauman et Shezer, 1974 ; Gumperz et Hymes, 1972) ou la « sociolinguistique variationniste », initiée par William Labov (1993 [1978]) (je reviendrai plus en détail sur ces différents courants dans la section suivante).

Au delà des conséquences du renouvellement des études sur le conte, il a donc fallu que s'opère un changement de *paradigme* – au sens donné à ce terme par Thomas Samuel Kuhn (1983 [1962]) — dans la sphère scientifique pour que les études sur le conte prennent en considération les spécificités de l'oralité.

1.3 ÉTUDE DE LA "RAISON ORALE" ET DE LA "PAROLE EN ACTE"

En faisant ce rapide historique de l'apparition de l'étude de la performance orale dans le cadre des études sur le conte, je n'ai pas détaillé les grandes considérations théoriques qui la caractérisent. C'est cet aspect qui va m'intéresser maintenant. Proposer un tour d'horizon sur la question va me conduire à sortir du contexte français et européen et du cadre restreint des travaux portant sur le conte. Précisons aussi que l'entreprise n'est pas aisée (il est difficile de situer de manière diachronique les travaux les uns par rapport aux autres, tant ils concernent des disciplines et des courants théoriques variés³²) et que l'adoption d'une perspective plus élargie ne signifie pas que je prétends à l'exhaustivité (le panorama proposé est le fruit d'un tri dans un champ de recherche extrêmement vaste³³).

Pour plus de cohérence dans les pages qui suivent, je procéderai en trois étapes : en mentionnant d'abord les travaux portant sur les propriétés de l'oralité (l'oralité en tant que raison ou mentalité), puis ceux qui s'intéressent plus spécifiquement

31. Lui aussi déplore que le langage, durant le XIX^e siècle, ait été envisagé par les linguistes « du point de vue du locuteur comme si celui-ci était seul, hors du rapport nécessaire aux autres partenaires de l'échange verbal. » (Bakhtine, 1984 : p. 273).

32. C'est ce que signale également Pascal Boyer : « L'étude de l'oralité a été dispersée entre plusieurs disciplines – ethnologie, linguistique, histoire — et les hypothèses proposées dans ces divers contextes sont souvent incompatibles, voire contradictoires. » (1998 : p. 1).

33. Pour un tour d'horizon plus complet, je renvoie à la synthèse de Paul Zumthor autour de l'oralité (2008 [1989]) et celle de Ruth Finnegan (2007) autour des travaux anglophones portant sur la performance.

à la performance orale pour terminer sur une vue plus éclatée des études qui abordent sous d'autres angles la situation de parole (communication non verbale, linguistique pragmatique, interactionnisme...).

1.3.1 La *raison* orale

Les premières études qui m'intéressent ici poursuivent un dessein plutôt ambitieux : trouver les traits qui caractérisent l'oralité. Citons d'abord les travaux de Albert B. Lord (1971 [1960]), repris par William Parry, qui concernent directement la littérature orale. La théorie, focalisée à l'origine sur l'épopée homérique, postule que l'emploi du « style formulaire » serait propre au style oral (on la mentionnera, dans les écrits anglophones sous les appellations *oral-formulaic theory* ou *Parry-Lord model*). Selon les deux chercheurs, la facilité avec laquelle il est possible de retenir les formules et formulettes (ou dans l'épopée, les épithètes tels que « Ulysse aux mille ruses », « Ithaque la brillante ») permettrait à l'orateur de construire *hic et nunc* des récits de qualité d'un point de vue narratif et prosodique. L'hypothèse sera commentée, critiquée mais aussi mobilisée par beaucoup d'autres (Dauphin-Tinturier et Derive, 2009 ; Finnegan, 2007 ; Ong, 1987 [1982] : etc.). Parmi les études "canoniques" sur l'oralité, on trouve aussi celles qui ont permis de dégager les ressemblances ou différences entre oralité et écriture : Jack Goody (1979 [1977] ; 1993) a défini la *raison graphique* en contraste avec la *raison orale* ; Walter J. Ong (1987 [1982]) a examiné les contrastes entre *culture de l'oral* (*orality*) et *culture de l'écrit* (*literacy*) et leurs interférences au niveau historique (l'oralité affectée par l'écriture) ; l'historienne Françoise Waquet (2003) s'est penchée sur les places respectives de l'oralité et de l'écriture dans une période historique et un contexte délimités (le « monde savant », en France, du XVI^e au XX^e siècle) etc³⁴. De cette confrontation oral/écrit ressort un constat partagé : chaque mode d'expression a sa singularité, qui peut parfois affecter les mentalités, les manières de penser propres à une époque ou un contexte. Le précurseur sur ces questions, Jack Goody, considère même qu'il n'y a pas de « séparation entre le contenu de la pensée et son expression » (1979 [1977] : p. 8), d'où son choix de parler de *raison* orale, *raison* graphique. Walter Ong (1987 [1982]) parvient à dégager neuf traits spécifiques à la « mentalité » et discours oraux : ils seraient « additifs plutôt que subordonatifs » (*Additive rather than subordinative*), « agré-gatifs plutôt qu'analytiques » (*Aggregative rather than analytic*), « redondants ou "abondants" » (*Redundant or « copious »*) etc. Les chercheurs qui suivront nuan-

34. On retrouve le renvoi à ces études du côté de ceux qui travaillent, plus récemment, sur les « nouvelles écritures » (la *raison numérique*), tel Éric Guichard (2010) ou Nadine Decourt (2009).

ceront le propos en précisant, comme Paul Zumthor, qu'il n'y a pas toujours un lien « entre tournure d'esprit et médium » (1987 : p. 107) et qu'il faut rester vigilant à ne pas « essentialiser » les différences entre oralité et écriture en créant des catégories trop exclusives (Finnegan, 2007).

Toutes ces études permettront de s'interroger ou se ré-interroger sur ce qu'est la tradition orale : comment la mémoire ou l'histoire d'un groupe social (que l'on nomme aussi « patrimoine culturel ») se perpétue-t-elle en oralité ? Elles ouvriront la voie à l'analyse et l'ethnographie des processus et modalités de transmission orale. Enfin, et surtout, elles feront de l'oralité un objet d'étude légitime, ce qui permettra ensuite aux chercheurs étudiant la littérature orale de s'intéresser à la singularité du médium mobilisé par leurs interlocuteurs de terrain. On ne s'étonnera donc pas de les voir citées et ré-examinées par ceux qui se penchent sur la performance orale.

1.3.2 La *performance* en question

Le médiéviste Paul Zumthor, grand penseur de la poésie orale, fait œuvre singulière en déployant un travail considérable sur la performance orale (1983 ; 1987 ; 2008 [1989]). Ses travaux questionnent sous un nouvel angle les grandes problématiques relatives à l'oralité ; il revient sur l'emploi de l'oxymore littérature orale, sur les notions de *cultures orales primaires, secondaires* ou *mixtes* (interrogations formulées par Walter Ong en 1987 [1982])... Mais surtout, ils fournissent des repères extrêmement riches autour de la notion-clé de *performance*, que le chercheur définit comme suit :

« La performance, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteurs, destinataires, circonstances (que le texte par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés. » (Zumthor, 1983 : p. 32)

On remarque que le chercheur propose de s'attarder sur les contextes et circonstances de l'énonciation (notions que j'aurai l'occasion de discuter dans les chapitres 3 et 5). Il s'agit d'envisager ce qui se passe lorsqu'un récit est « publié » et ce, « dans le sens le plus fort que l'on peut conférer à ce terme dont l'usage courant, relatif à l'écriture imprimée, fait une piètre métaphore. » (Zumthor, 1983 : p. 157). Les analyses et descriptions de la poésie orale qui résultent de ce positionnement théorique se montrent en outre extrêmement justes quand on les confronte aux pratiques des conteurs contemporains ou autres artistes de la pa-

role. Paul Zumthor n'hésitera d'ailleurs pas à comparer rap et poésie médiévale lors d'un entretien avec le chanteur français MC Solaar (1994).

Sous d'autres latitudes, la notion de *performance* fait l'objet de nombreuses recherches, en particulier du côté des universitaires américains et britanniques. Elles portent sur des sujets aussi hétéroclites que le théâtre, les rituels religieux ou les façons de dire mais s'accordent sur une entrée théorique et méthodologique spécifique. Le courant s'inspire, entre autres, du "programme pragmatique" de John Langshaw Austin autour des « énoncés performatifs » (1970 [1962]) et de ses prolongements autour des « actes de paroles » (*speech act*). Ainsi, il s'agit de s'intéresser à toutes sortes de manifestations – les plus communes comme les plus spectaculaires – sous l'angle de l'action (*doing*) et de l'événement (*event*). Certains se penchent plus particulièrement sur les actes langagiers, ce qui embrasse tout de même déjà un large spectre ; de la conversation ordinaire aux arts de la parole.

Lors d'un colloque organisé au Texas en 1972, deux d'entre eux (Bauman et Shezer, 1974) affirment, grâce à leur approche, pouvoir combler un manque dans la compréhension du langage. La réflexion dans le domaine se trouverait dans une impasse dont il serait impossible de s'extirper par le biais d'une approche linguistique "classique" :

« Cet ouvrage est basé sur la conviction que quelque chose manque dans notre compréhension du langage, et que les principes établis par la recherche en linguistique ne vont pas – et même ne peuvent pas – combler cette lacune³⁵. » (Bauman et Shezer, 1974 : p. 3, en anglais dans le texte, je traduis)

D'après ces chercheurs, la « pensée occidentale » se serait jusqu'alors presque exclusivement intéressée aux lois gouvernant le langage, considérant de ce fait les actes individuels de paroles comme autant de distorsions/variétés des formes normatives. Le langage aurait donc été étudié comme un système clos, en dehors de la vie sociale et du moment de son effectuation : la performance. Ici, c'est une fois de plus le modèle théorique saussurien et ses prolongements qui sont mis en cause. Les arguments qui lui sont opposés relèvent très distinctement de la "critique pragmatique" (ne pas évacuer les actions, les actes langagiers). La solution préconisée par les chercheurs américains se traduit par la mise en œuvre d'une « ethnographie de la parole » (*ethnography of speaking*). Il s'agit de s'intéresser au langage "en-train-de-se-dire" par l'observation de situations concrètes, sur le

35. Dans le texte : « This volume is rooted in the conviction that something has been missing from our understanding of language, and the established lines of linguistic research will not — even cannot — fill the gap. »

terrain.

Au niveau de l'appartenance disciplinaire, ces chercheurs restent principalement rattachée à l'anthropologie tout en entretenant des liens extrêmement forts avec le folklore, la sociologie et la linguistique. Par rapport au folklore, il s'agit de se démarquer d'une perspective centrée sur les récits – « la ré-orientation fondamentale d'un folklore vu comme un matériau en un folklore vu comme une situation de communication » – afin d'envisager l'oralité vivante, naissante – « le lien entre tradition, pratique, et arts verbaux émergents³⁶ » (Bauman et Shezer, 1974 : p. 290, en anglais dans le texte, je traduis). De telles préconisations rappellent les propositions de Roger Bastide (1997 [1942-1948] ; 2000 [1970]) et Arnold Van Gennep (1924), qui n'ont pourtant pas trouvé, en leurs temps, un grand écho chez les spécialistes du domaine (cf. section 1.1). On remarque par ailleurs que la perspective contraste avec les travaux qui s'intéressent à l'oralité au travers des notions de *culture orale*, ou de *raison orale*. Contrairement à ceux-ci, l'analyse repose nécessairement sur une enquête de terrain, une étude de cas.

L'objet de recherche envisagé par ces chercheurs est considérablement plus large que celui des études en littérature orale. Sont toujours prises en comptes les productions orales étudiées par les folkloristes (contes, légendes...) mais sont aussi explorées les formes orales quotidiennes (salutations, conversations...) et plus contemporaines (slam, hip-hop...). Ruth Finnegan (2007), l'une des représentantes de ce courant, s'intéresse par exemple à la continuité entre les formes artistiques orales africaines dites « traditionnelles » et celles qui sont apparues plus récemment (chanson rap, prêches télévisés etc.). En décloisonnant de cette manière le champ de la littérature orale, il apparaît que les catégories auxquelles les chercheurs avaient jusque-là recours pour l'analyse étaient teintées d'ethnocentrisme. Contes et légendes ont été longtemps étudiés comme des formes séparées, pourtant elles ne sont par exemple pas distinguées dans certaines sociétés africaines. Rappelons néanmoins qu'en leurs qualités d'hommes et femmes de terrains, les chercheurs qui sont restés centrés sur l'étude des formes plus "canoniques" de littérature orale n'étaient pas dupes que leur terminologie devait parfois être affinée au regard des réalités de terrain (voir notamment, à ce sujet, les remarques formulées en 1992 par Donatien Laurent autour de la différence entre les *gwerziou* – chants ayant une forme narrative – et les autres types de chants collectés sur son terrain breton). De plus, les folkloristes ou spécialistes du conte ont apportés des connaissances considérables au sujet des formes orales artistiques. En analysant sous toutes leurs coutures légendes, contes, chants ou autres formes orales littéraires, ils ont contribué à en saisir les caractéristiques

36. Dans le texte : « The fundamental reorientation from folklore as materials to folklore as communication » et « the nexus of tradition, practice, and emergence in verbal art ».

et spécificités. Les chercheurs britanniques ou américains feront d'ailleurs parfois preuve d'une certaine déférence envers ces chercheurs, tel Richard Bauman et Joel Shezer :

« En étudiant ainsi les genres artistiques oraux les plus fortement marqués, les folkloristes [...] ont donné la prééminence à une vision créative de la performance³⁷. » (1974 : p. 9, en anglais dans le texte, je traduis).

Grâce à ce courant, de nouveaux questionnements peuvent apparaître dans le champ de recherche de la parole et de l'oralité. Frontières et continuum entre les différentes formes orales (des formes ordinaires aux formes artistiques) peuvent être interrogées et émergent également toutes sortes de considérations sur la manière dont les genres littéraires se forment, se transforment selon les époques et contextes socio-culturels³⁸.

1.3.3 La parole sous tous ses angles

Les études sur la performance orale ou l'oralité en général dialoguent ou peuvent être mis en relation avec d'autres champs de recherche. Une fois de plus, il faut préciser que je n'en proposerai pas un tour d'horizon complet. En effet, les embranchements possibles sont extrêmement nombreux et il s'agit plutôt d'en dégager quelques-uns afin de préciser l'orientation prise pour la recherche. Pour ce faire, je procèderai non pas par courants mais par angles, ou mots-clés.

Commençons par rappeler que s'intéresser à la performance orale revient à accorder de l'attention au moment de l'énonciation, ou à l'acte langagier. Je l'ai montré, la notion d'*énonciation* a été largement discutée, mobilisée, à la suite d'Émile Benveniste (1974). L'autre grand précurseur en la matière est probablement John Langshaw Austin (1970 [1962]), qui a proposé l'étude des « énoncés performatifs ». Ainsi, c'est la linguistique pragmatique qui semble avoir eu la primeur sur la question. Cela dit, comme le montre Ursula Jung (1994), le domaine est particulièrement étendu :

« Jusqu'à maintenant, la description et l'analyse du système de l'énonciation ont été réalisées – à la suite de Benveniste – dans le cadre de la linguistique pragmatique surtout dans le domaine

37. Dans le texte : « By studying the most highly marked, artistic verbal genres in these terms, folklorists [...] give prominence to a notion of performance as creative. »

38. Ces thèmes de recherches feront par exemple l'objet de nombreuses contributions lors d'un colloque organisé par Jean Derive et Ursula Baumgardt (2005).

de l'analyse du langage ordinaire (Ducrot ; Kerbrat-Orecchioni ; Recanati) et dans le domaine de la théorie des actes de langage (Perret / Vendler) ; elles ont aussi fourni des résultats importants dans le cadre de la philosophie analytique (Strawson), de la psychanalyse (Irigaray ; Lacan) et de l'analyse du discours (Todorov). » (Jung, 1994 : p. 10)

Apportons des précisions à propos de l'apport singulier de la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni. Lors d'un colloque international organisé à Lyon par Nadine Decourt et Jean-Baptiste Martin autour de la littérature orale (2003), elle rapprochera l'étude des contes à celle des récits conversationnels (un pont qui me sera utile pour mener l'enquête sur le terrain breton, cf. chapitres 4 et 5). On pourrait également compléter la liste nominative en mentionnant le sociolinguiste William Labov qui a été précurseur dans l'analyse du parler ordinaire (1993 [1978]) ; l'inclassable Michel De Certeau qui a orienté certains de ses travaux (1990, 1994) autour d'une acception large de l'énonciation, vue comme entrée théorique permettant d'analyser les « arts de faire », les façons d'habiter, de cuisiner etc ³⁹. ; le philosophe Paul Ricœur qui, sans parler directement d'énonciation, envisage pour son herméneutique le « texte dans l'action » (1986). Voilà, en somme, autant d'auteurs et de travaux qui peuvent permettre d'affiner l'étude de la performance orale des conteurs.

Les études portant sur l'interlocution, le dialogue, l'interaction ou encore la réception, s'approchent également des considérations théoriques soulevées dans cette thèse.

La notion d'*interaction* n'est pas mobilisée par une seule entrée disciplinaire, bien que la sociologie en ait fait un véritable courant. C'est Erving Goffman qui est l'un de ses illustres représentants. Selon Yves Winkin (2000 [1981] ; 2011), le sociologue américain partagerait une « conception orchestrale » de la communication avec certains membres de l'école de Palo Alto, notamment Gregory Bateson. Cette conception théorique invite à considérer avec beaucoup d'attention la manière dont chaque interactant agit, oriente l'échange :

« L'analogie de l'orchestre a pour but de faire comprendre comment on peut dire que chaque individu participe à la communication plutôt

39. Ce dernier use néanmoins d'une rhétorique et d'un argumentaire proche de ceux qui sont portés par les spécialistes de la performance en faisant référence au moment éphémère dans lequel public et conteurs se trouvent en co-présence : « À se placer dans la perspective de l'énonciation, propos de cette étude, on privilégie l'acte de parler : il opère dans le champ d'un système linguistique ; il met en jeu une appropriation, ou une réappropriation de la langue par des locuteurs ; il instaure un présent relatif à un moment et à un lieu ; et il pose un contrat avec l'autre (l'interlocuteur) dans un réseau de places et de relations. » (1990, 1994 : p. XXXVIII).

qu'il en est à l'origine ou l'aboutissement. » (Winkin, 2000 [1981] : p. 25)

Or, voilà une perspective de recherche qui peut être utile à celui qui veut comprendre la relation qui se tisse entre un artiste de la parole et son public. Chez Goffman, des inspirations peuvent être trouvées du côté des analyses des *Façons de parler* (1987 [1981]) et des façons de se présenter à l'autre (1974 [1967] ; 1996 [1959]).

Dans le domaine des études littéraires, narratologiques et sémiotiques, les échanges paroliers n'ont pas été abordés, mais il a quand même été question d'envisager les relations artistes/œuvres/publics, en parlant plutôt de *réception* (Jauss, 2007 [1978]), de *dialogisme* (Bakhtine, 1984) ou encore d'*œuvre ouverte* (Eco, 1965 [1962]). En contraste avec les études sur la parole, celles-ci sont directement ciblées sur les situations d'ordre artistique, ce qui n'est pas une dimension négligeable lorsque l'on s'intéresse aux arts du récit. Les liens qui s'établissent entre deux locuteurs lors d'une conversation ordinaire et un conteur et son public ne peuvent effectivement pas être considérés tout à fait de la même manière. Dans le premier cas, on n'attribuera à la parole aucun pouvoir hors du commun, puisqu'on la cantonne à la sphère du banal, du quotidien. Dans le second, la parole suscite une certaine captivation dans l'auditoire. L'anthropologie de l'art proposée par Albert Gell (2009 [1998]) est également, d'une certaine façon, une entrée pour comprendre ces échanges et allers-retours puisqu'elle considère l'art sous l'angle relationnel ⁴⁰.

Une autre série de travaux peut être dégagée ici : ceux qui s'intéressent conjointement aux aspects verbaux et non verbaux de la communication ou plus largement aux corps dans l'échange parolier. Dans les recherches de Edward T. Hall (1971 [1966] ; 1984 [1956]) et Ray Birdwhistell (2000 [1970]) se profilent l'étude de dimensions non négligeables de l'échange oral – la mobilisation des corps, de l'espace, des gestes – et les sciences pour les envisager – proxémique, kinésique etc. Certains linguistes (comme Jacques Cosnier et Alain Brossard, en 1984) se sont également spécialisés dans l'étude de la communication non verbale montrant tout l'intérêt d'aborder le langage en tant que mode d'expression « multicanal ». Le verbal, le vocal et le gestuel apparaissent dans leurs travaux comme trois aspects d'égale importance au moment de l'énonciation. Pour étudier le corps dans la performance orale, tous ces apports sont considérables car

40. Le but de la théorie anthropologique, dit-il, « est de donner un sens au comportement dans le cadre des relations sociales. En conséquence, l'objectif de la théorie anthropologique de l'art est d'expliquer la production et la circulation des objets d'art comme une fonction de ce contexte relationnel. » (2009 [1998] : p. 13).

ils fournissent une terminologie et des méthodes *ad hoc*.

On trouve d'autres pistes de recherches à ce sujet en dehors de la perspective communicationnelle. Marcel Jousse (2008 [1974,1975,1978]), Marcel Mauss (1950 [1934]) et André Leroi-Gourhan (1964) ont, chacun à leur manière, ouvert la voie à l'étude du corps, de la parole et du geste. Toujours en anthropologie, David Le Breton s'est penché sur l'étude des sens (2007), des corps (1990) et de la voix (2011). Sur ce dernier thème, Paul Zumthor (1987 ; 2008 [1989]) est de nouveau un intéressant contributeur.

Relions enfin les interrogations sur la performance orale à un tout autre type d'axe de recherche qui n'est presque jamais cité en la matière mais qui peut pourtant offrir, selon moi, un regard pertinent sur la parole : l'anthropologie visuelle. L'expression choisie pour qualifier le courant est, selon Jean-Paul Colleyn, « comode mais trompeuse, car elle ne constitue ni une sous-discipline, ni un champ disciplinaire aux contours bien délimités. » (1999 : p. 21). On peut compléter le propos en disant qu'il s'agit plus d'une méthodologie ou d'une posture de recherche bien spécifique que d'une entrée théorique. Pourtant, la méthode et la technique employées ont un impact considérable sur l'objet étudié et la manière de le considérer. On trouve un grand nombre de films anthropologiques qui montrent et font entendre des paroles et incitent les chercheurs ou autres spectateurs à s'interroger d'une nouvelle manière sur l'acte langagier. Il en va ainsi du film *La Chasse au lion à l'arc* (Rouch, 1965) dans lequel est mis en scène un récit de chasse à la frontière entre Niger et Mali. La transmission orale est à la fois au centre de l'écriture cinématographique – puisque l'ethnologue raconte une histoire par le biais d'une voix off – et un sujet qui apparaît à l'image : on voit effectivement, à la fin du film, l'expérience de chasse narrée par le griot du village. L'œuvre sera d'ailleurs plus tard qualifiée de « ciné-conte » par les diffuseurs du film. S'apparentant plus au documentaire qu'au film ethnographique mais tout aussi pertinent d'un point de vue scientifique, mentionnons également le cinéma de Denis Gheerbrant. Ce dernier a pensé plusieurs de ses films comme des tentatives pour mettre en scène la parole. Dans *Amour rue de Lappe* (1984), le spectateur découvre les témoignages d'habitants d'un quartier parisien, livrés dans des cafés, au hasard des rencontres. Les paroles confiées au cinéaste s'apparentent parfois au récit de vie, parfois à l'anecdote. En dehors de ces moments d'entretien, ce sont des conversations ordinaires qui sont saisies au vol par le cinéaste. L'ensemble forme *in fine* une chronique originale composée d'histoires d'amour. Une narration assez similaire organise le film *Et la vie* (Gheerbrant, 1991) :

« *Et la vie* est construit sur un schéma très précis de visages et de paysages. De paysages qui sont comme l'espace dans lequel la parole va venir se poser, l'espace dans lequel le spectateur se retrouve. » (Gheerbrant, 2010 : propos tenus par le cinéaste lors d'un séminaire consacré à sa démarche.)

Il s'agit donc ici, dans les deux exemples cités, de composer avec les performances orales, de trouver une construction permettant de les confronter et de les faire entendre. Bien sûr, on pourrait citer beaucoup d'autres exemples de films mettant en scène la parole. Le cinéma ouvre un éventail extrêmement large de possibilités pour aborder la parole, pour l'examiner, la montrer. Jean Arlaud (2006) et Marc-Henri Piault (2008 [2000]) relisent même un pan de l'histoire du cinéma ethnographique sous ce prisme. Tous deux insistent sur l'importance du dit « cinéma direct » dans les années 1960, comme mouvement précurseur à la considération de la parole :

« Nous avons entendu parler de l'autre, parler pour l'autre, désigner l'autre, l'interroger pour entendre enfin sa propre voix. Et puis il a été question d'entendre non seulement le son de sa voix mais d'accepter sa parole, d'entendre directement sa parole et non plus de la transcrire et de l'interpréter. » (Piault, 2008 [2000] : p. 174)

Pratiqué de cette manière, le cinéma nous rappelle que la parole, au delà d'être un objet d'étude, est une activité fondatrice de la relation ethnographique. Il incombe au chercheur une grande responsabilité quant à la manière de restituer les témoignages oraux qui lui sont confiés. Tout ethnographe, qu'il s'intéresse ou non à l'acte langagier, doit prêter attention aux effets de sa présence, à la qualité de son écoute ; le dialogue, l'interaction, l'interlocution se situant tout autant devant lui qu'avec lui. Pour toutes les raisons qui viennent d'être soulignées, je renverrai aux travaux des cinéastes ou documentaristes tout au long de cette thèse. Les films apparaîtront comme des références tout aussi légitimes que les écrits des chercheurs, comme un angle parmi tant d'autres pour étudier la parole.

*

* *

L'étude dont il est ici question se situe à la croisée de chacun des angles de vues, courants ou théories exposés dans ce chapitre. Concernant les folkloristes, j'ai montré qu'ils ont marqué le terrain de recherche sur lequel je me suis rendue,

mais aussi que quelques-uns des débats théoriques ou méthodologiques qu'ils ont soulevés ont encore une certaine actualité. En tournant le regard vers les recherches passées, il est également apparu qu'envisager le conte comme une performance orale est une perspective récente et encore assez peu explorée par les spécialistes du conte dans le domaine français, bien qu'elle ait été préfigurée dans les années 1960. Pour s'inscrire dans cette entrée théorique, il convient de proposer une anthropologie qui n'oublie pas les corps et qui considère comme les deux faces d'un même problème l'acte d'énonciation (performance) et l'énoncé (le conte). Dans cette optique, un recours aux dernières approches qui ont été présentées (les études sur l'oralité et sur la performance, les courants ou méthodes qui s'intéressent à la parole sous tous ses angles) peut être très fertile car celles-ci fournissent des outils et clés de lecture non négligeables.

Les chapitres qui suivent montreront comment la recherche que j'ai entreprise ré-interroge tous ces travaux à la lumière de plusieurs expériences de terrain. Précisons par ailleurs que d'autres références et réseaux de notions qui n'ont pas été mentionnées ici seront mobilisées. Car en traçant les contours de ce champ de recherche, j'ai inévitablement fait l'impasse sur certains embranchements ou certains angles théoriques dont la pertinence ne se révèlent véritablement qu'au regard des situations ou problématiques singulières rencontrées *in situ*.

DISPOSITIFS ET POSITIONNEMENT

2

En sciences humaines et sociales, les interrogations théoriques s'accompagnent fréquemment, voire toujours, de considérations d'ordre terminologique. Afin de démarrer le raisonnement scientifique, il s'agit souvent de s'arrêter sur un mot, de s'interroger sur ce qu'il désigne et, par là même, de (re)penser son usage. Pour Gérard Lenclud (1994), cela revient à transformer le « mot-outil » (mot qui sert à désigner, à communiquer etc.) en « mot-problème » (mot qui stimule la réflexion¹). Pour d'autres, il convient d'ériger un terme en concept. Dans le premier chapitre, j'ai présenté comment certains ont appliqué ces opérations aux termes "performance", "oralité", "énonciation" etc. J'ai montré que les notions permettaient d'ouvrir de larges faisceaux d'interrogations et que chacune d'entre elles constituait une entrée théorique spécifique pour envisager l'étude de la littérature orale. Le second chapitre permettra quant à lui d'énoncer mon propre questionnement, de formuler mes propres « mots-problèmes » et de présenter un positionnement méthodologique.

2.1 PROBLÉMATIQUE, AUTOUR DE LA PERFORMANCE ORALE DES CONTEURS

2.1.1 Questionnement et hypothèses de recherche

Accompagner des conteurs pendant des années a fait émerger une multitude d'interrogations. Il ne s'agit pas, ici, de les lister ou de toutes les énoncer mais de dégager le nœud autour duquel il est possible de les regrouper.

À l'issue de chaque moment de contage observé sur le terrain de recherche, une

1. Ce dernier définit le mot-problème comme « un mot-outil sur lequel on s'est arrêté. » Il ajoute aussi : « la chose visée par le mot-outil en perd sur-le-champ la qualité d'objet naturel (ou naturalité) ; le sentiment d'évidence se dissout. [...] Du même coup, le mot-problème oblige à penser. » (1994 : p. 25). Il proposera de son côté de s'arrêter sur le terme "tradition".

discussion s'est engagée avec les conteurs sur les qualités d'écoute ou les diverses réactions du public. Bien qu'ils soient accoutumés à vivre l'expérience, les artistes restaient très intrigués par ces liens qui se tissaient, lors du conte. Dans d'autres types de situations (ateliers ou formations menés dans les maisons de retraite, centres sociaux, écoles, groupe d'alphabétisation etc.), il leur était explicitement demandé de « créer du lien », de trouver les leviers pour fédérer un groupe, ou encore rendre audibles et visibles des personnes qui ne prenaient habituellement que très peu la parole. Le fait qu'ils soient interpellés pour ce type de missions indiquait qu'un grand nombre d'acteurs et d'institutions attribuaient à leur pratique des propriétés pour la socialisation, mais aussi pour la compréhension inter ou trans-culturelle, inter ou trans-générationnelle. Sur le terrain breton, à Douarnenez, les conteurs étaient par exemple attendus par leur public pour "réveiller des mémoires", créer des passerelles entre le passé et le présent. Ainsi, dans beaucoup de situations, le "pouvoir ligateur" de l'art du récit était mobilisé "sur commande", la relation établie par la parole conteuse devenait un véritable outil. C'est pourquoi, saisir les relations qui s'établissaient entre le conteur et son public est devenu assez rapidement l'objet de ma recherche.

Constatant, sur le terrain, que la parole du narrateur était mobilisée pour relier, réunir, je me suis demandée de quel type d'efficience sociale cette parole pouvait être spécifiquement dotée. S'il était un truisme d'affirmer que la parole conteuse pouvait avoir un pouvoir socialisant, il me semblait moins banal de m'arrêter sur ce qui faisait la singularité de ces liens et de ces échanges : de quels liens s'agit-il ? À quel(s) niveau(x) et comment s'établissent-ils ? Que permettent-ils de faire collectivement, d'échanger ? Que provoquent-ils ? etc. Dès le départ, c'est la compréhension de ce qui peut résulter socialement de l'énonciation d'une telle parole qui a motivé la recherche.

Cette étude porte donc sur la portée sociale (dans la diversité de ses formes) de la performance orale des conteurs. Pour interroger cet objet particulier, ce sont les modalités de l'énonciation, les manifestations de l'échange que j'examinerai. Je m'intéresserai moins à l'après qu'au pendant : le *hic et nunc* de la performance. Par l'examen du comment — comment la parole s'énonce, comment le récit est transmis, comment le conte est reçu — je chercherai aussi à cerner pourquoi cette parole provoque de tels effets.

Mais ces questionnements font véritablement problème à partir du moment où ils sont ré-introduits dans le cadre d'un faisceau d'hypothèses. Pour les énoncer, je me suis inscrite dans la lignée de grands questionnements théoriques formulés par d'autres chercheurs. Cela dit, les hypothèses sont aussi nées des nombreuses expériences de terrain car chacune d'entre elles m'a conduite à envisager la ques-

tion sous un nouvel angle. Certaines de ces hypothèses peuvent être ici énoncées rapidement dans le but de donner un aperçu du champ exploratoire ouvert par cette recherche.

J'ai formulé trois principales hypothèses de recherche :

- Les caractéristiques du genre littéraire (le conte) et du *genre du discours* (Bakhtine, 1984) (le contage) expliqueraient, en partie, que des échanges culturels et sociaux s'établissent lors de la transmission orale.
- Les procédés littéraires oraux dont usent les conteurs (prosodie, gestuelle etc.) seraient également à l'origine de l'établissement d'une véritable rencontre, d'un dialogue « entre les langues et les cultures » (Decourt, 2008).
- Le contage pourrait tenir un certain "pouvoir socialisant" de sa faculté à enclencher *le travail de l'imagination* (Appadurai, 2005) dans un auditoire.

En regroupant ces hypothèses dans l'espace d'une seule phrase, c'est la problématique de recherche (ou l'hypothèse centrale) qui se dégage : la parole des conteurs permettrait de tisser des passerelles culturelles et sociales en raison des caractéristiques du genre littéraire qu'elle mobilise (le conte), des propriétés et particularités de la performance orale des conteurs et de sa capacité à enclencher l'imagination de ceux qui la reçoivent.

2.1.2 La performance en tant qu'entrée théorique

L'anthropologie de la parole, ou plus précisément l'anthropologie de la performance orale est l'entrée théorique que j'ai décidé de mobiliser ici. Ce choix implique de considérer les acteurs de terrain et les relations sociales d'une façon spécifique, qui mérite d'être explicitée.

La problématique vise à cerner la portée sociale de cette parole, ses effets. Examiner non pas les visées, l'efficacité ou les fonctions de cette parole, mais ce qu'elle réalise effectivement, son efficience sociale. En ce sens, je m'inscris dans la "question pragmatique", résumée comme suit par le sociolinguiste Philippe Blanchet : « Comment le langage scientifique ou ordinaire produit-il de la signification, c'est-à-dire des effets, dans le contexte communicatif de son utilisation par les locuteurs ? » (1995 : p. 24)

La manière dont le terme "performance" est ici mobilisé renvoie à son acception dans la langue anglaise – *to perform* – qui se rapproche en français du verbe "réaliser". Interroger un terrain sous cet angle invite à porter une attention accrue sur ce qui est "en train de se faire", à s'intéresser à un processus en cours. En somme, j'emprunte une anthropologie qui met l'accent sur le caractère dynamique, vivant, des pratiques sociales. Au niveau du conte, cela revient à se tourner vers le

moment de l'énonciation. L'énoncé — en l'occurrence, le récit — ne peut plus être pensé *ex nihilo*, en dehors de la transmission orale. Ainsi, l'échange entre le conteur et le public devient l'objet central, ce vers quoi le regard se tourne. *Réception, horizons d'attentes* (Jauss, 2007 [1978]), *rites d'interaction* (Goffman, 1974 [1967]), *contexte, circonstances* (1987) sont autant de notions à ré-interroger à l'aune des expériences de terrain.

En se recentrant de la sorte sur le moment de la transmission orale, on reconnaît aussi nécessairement que « seul l'emploi du texte donne réalité à la rhétorique qui le fonde » (Zumthor, 1983 : p. 147), autrement dit que le récit n'opère pas tout seul, qu'il est agi par celui qui l'énonce. Par là même, le conteur n'est plus considéré comme un simple transporteur, mais comme celui qui transforme, modèle le conte. Autrement dit, on le considère comme un véritable acteur. Il est également regardé comme l'acteur principal de la relation qui va s'établir avec le public. Bien sûr, ce positionnement est en grande partie conditionné par la réalité étudiée sur le terrain. Comme je l'ai montré en introduction, le milieu artistique qui m'intéresse a subi une évolution : depuis le renouveau du conte en France, les conteurs revendiquent leur qualité d'auteur. En sus, je leur reconnaitrai ici une "part de création" au niveau relationnel. Ainsi, l'anthropologie que je mets en œuvre ici positionne l'acteur, le sujet en point nodal de la réflexion.

En adoptant l'entrée théorique de la performance, il s'agit également de se diriger vers l'analyse des moyens, des manières ou des façons de faire. Décrire comme Michel De Certeau (1990, 1994) les « arts de faire », les « tactiques », les « ruses » plutôt que décrire les codes ou normes qui régissent les comportements (ce qui correspondrait, dans le cas présent, à décrire les "règles de l'art"), mettre plutôt l'accent sur les manières dont les acteurs performant que sur ce qui les conforme. Bien sûr, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'examiner les marges de manœuvre, les espaces de liberté qu'ont les conteurs lorsqu'ils exercent leur art, que j'oublie qu'ils sont aussi, dans une certaine mesure, contraints. En effet, ils emploient une langue, c'est-à-dire un système codifié, respectent les normes d'échanges du groupe social dans lequel ils se trouvent et surtout, racontent bien souvent des histoires déjà racontées par d'autres. Il est aujourd'hui reconnu que le conteur introduit toujours une variante, un écart, en narrant son récit, mais sa part de liberté fait encore l'objet de nombreux débats. Les propos introductifs aux actes du colloque organisé autour de ces thèmes par Anne-Marie Dauphin et Jean Derive (2005) peuvent en témoigner :

« Dans quelle mesure peut-on dire que l'interprète est un créateur, en quoi et jusqu'où ce que sa personnalité imprime à l'acte d'énoncia-

tion peut-il être considéré comme acte de création, tel qu'on le reconnaît par exemple au metteur en scène d'une pièce de théâtre ou à l'instrumentiste qui "interprète" un morceau de musique ? » (Dauphin-Tinturier et Derive, 2005 : p. 10)

Il s'agit pour moi de déceler les petits recoins où s'opèrent des écarts avec les usages prévus, ceux dans lesquels s'expriment les "arts de dire" et par lesquels un certain type d'échange peut advenir. C'est seulement ainsi qu'il devient possible, d'après moi, de saisir la portée sociale de la parole conteuse, ce que l'on peut « faire avec du dire » (pour faire une fois de plus écho à la formule austinienne). À ce niveau, il convient de ne pas négliger la part du public : la façon dont les diverses réactions (même les moins visibles) de l'auditoire agissent sur la performance.

Cette perspective revient à réaliser ce que François Laplantine (2005) appelle une « anthropologie modale », c'est-à-dire à relier le social au sensible, à être attentif aux modes, à la manière dont les pratiques sociales varient plutôt qu'à leurs états, leurs natures, ou à la manière dont elles se fixent.

2.1.3 Les défis ethnographiques

Pour s'engager dans ce questionnement de recherche et respecter l'entrée théorique qui lui correspond, il faut surmonter — au niveau ethnographique — de nombreuses difficultés. La première d'entre elles tient au fait qu'il n'est pas aisé de traiter des productions orales. Selon l'ethnologue Donatien Laurent, il existe « un certain malaise des chercheurs en sciences humaines vis-à-vis de l'oral quand ils ne connaissent pas un milieu porteur encore vivant et quand ils n'ont pas été entraînés à travailler dessus. » (1992 : p. 58). L'ethnographe peut effectivement être inquiet — entre autres choses — par le caractère éphémère de l'oralité. Il s'agit d'un objet fuyant, mouvant et donc bien difficile à appréhender. Pour résoudre le problème, il pourrait être tentant de vouloir capturer, fixer les œuvres de parole, en recourant par exemple à l'enregistrement audio ou vidéo. Mais, l'oralité qui sera regardée sous le prisme des technologies audiovisuelles sera nécessairement transformée, changée, affectée. La majorité des ethno-cinéastes rappellent comme Jean Arlaud (2006) que le film n'est pas une captation brute de la réalité :

« L'enregistrement du réel n'est pas une décalcomanie de celui-ci mais procède, comme toute restitution, d'un point de vue d'auteur, de la qualité d'un regard et d'une écriture². » (Arlaud, 2006 : p. 85)

2. Marc-Henri Piau (2008 [2000]), François Niney (2002) et Jean-Paul Colleyn (1999) tiennent des propos similaires à celui-ci. Selon ce dernier, « aucun film n'est un simple reflet

Il convient alors de rester maître de la transformation, de savoir traduire la parole conteuse en images et en sons. Les folkloristes rencontraient déjà ce type d'entraves lors du passage de l'oral vers l'écrit (cf. chapitre 1). Ils étaient bien conscients de transformer la nature même des récits lorsqu'ils opéraient leurs transcriptions. Suite aux travaux de Walter Ong (1987 [1982]) et Jack Goody (1979 [1977]), mais aussi suite aux réflexions menées par les anthropologues qui se sont emparés des technologies audiovisuelles et numériques (Decourt, 2009c ; Guichard, 2010), il devient aujourd'hui incontournable de se montrer conscient de l'impact de la traduction de la raison orale en raison graphique, audiographique, cinématographique ou encore numérique.

L'entrée théorique choisie me conduit, en outre, à ne pas oublier le sujet conteur et même à le placer au centre du problème. Pour l'ethnographie, il convient donc de s'arrêter sur le corps de celui qui raconte. Pour le dire autrement, il est nécessaire de prendre en compte ce que les linguistes Jacques Cosnier et Alain Brossard (1984) appellent le « co-texte » ou le « contexte non verbal » ; le « canal vocal » et le « canal mimogestuel ». Or le corps, lui aussi, résiste à l'ethnographie. Marcel Mauss donnait déjà un aperçu, des précautions d'usage dont il faut se munir pour l'étude des fameuses « techniques du corps » (1950 [1934]). L'anthropologue préconisait notamment, dans son *Manuel* (1967 [1926] : p. 30), l'emploi du « cinéma au ralenti ». Dans le paragraphe consacré à l'analyse de la prose et de la poésie, on trouve même ces quelques lignes au sujet du conte :

« Lorsqu'on écoutera un conte, on prêtera attention au moment où le récitant prononcera de ces formules généralement chantées, sur un chant qui peut être très faible. Il faut chercher la poésie là où nous ne la mettons pas, il faut la chercher partout. [...] La transmission par le rythme et par la formule est la seule garantie de perpétuité de la littérature orale. » (Mauss, 1967 [1926] : p. 118)

Voilà des pistes dignes d'intérêt, mais qui exigent une véritable réflexion méthodologique³. La manière dont les conteurs usent de leur voix, de leur posture, de l'espace sont autant d'éléments importants qu'il a fallu observer, écouter mais aussi décrire avec les outils et procédures appropriées.

La dernière difficulté est de taille. Elle renvoie pourtant au cœur du questionnement soulevé ici. Comment ethnographier les relations entre le conteur et son public alors que le lien n'est pas toujours manifeste, qu'il reste parfois totalement invisible et inaudible ? En effet, les réactions du public étaient souvent

de la réalité : il correspond à une mise-en-récit-d'une-réalité-telle-que-nous-l'avons-observée,-comprise-et-reconstruite. » (1999 : p. 37, les tirets sont insérés par lui).

3. J'y reviendrai en détail dans le chapitre 7, notamment en proposant un retour sur les différentes méthodes préconisées par les chercheurs pour étudier le geste et la parole

presque imperceptibles sur le terrain de recherche. Si les ateliers ou des formations au conte représentaient en quelque sorte des "situations-laboratoires" (dans lesquelles le public osait s'exprimer à loisir), que dire des spectacles ? En outre, comment comprendre grâce à l'ethnographie ce qui a trait à l'imagination de ceux qui écoutent ? Pour trouver des solutions, il s'est agi de se montrer inventif en élaborant des techniques d'enquête adéquates.

Plutôt que de considérer ces difficultés ou résistances comme des obstacles, j'ai choisi de les considérer comme des éléments moteurs, des enjeux stimulants pour la recherche. Appréhender l'éphémérité de la parole, observer les corps de ceux qui racontent et tenter de percevoir les liens presque invisibles qui s'établissent lors de l'échange ont été autant de "défis ethnographiques" que j'ai cherché à relever. Et c'est d'ailleurs du délicat exercice d'ajustement méthodologique que sont nées les analyses. Autrement dit, la thèse défendue ici a émergé de ces essais, de ces tentatives ethnographiques. Il convient donc maintenant de dégager quelques uns des grands principes établis pour pouvoir mener cette ethnographie.

2.2 ÉCHELLES ET DISPOSITIFS POUR LE REGARD ET L'ÉCOUTE

François Laplantine a décrit l'activité perceptive de l'ethnographe en rappelant l'importance de la transformation du voir en regard, de l'entente en écoute. Selon lui, la vision d'un chercheur de terrain n'est pas directe mais « médiatisée, distancée, différée, réévaluée, instrumentée (stylo, magnétophone appareil photographique, caméra etc.). » (2005 : p. 15). Ainsi, l'ethnographe étendrait les capacités perceptives ordinaires, en s'aidant d'outils, de procédures. Dans le cas présent, cela a consisté à aiguïser le regard et l'écoute sur la performance orale des conteurs. Pour mener à bien cette entreprise, il a semblé indispensable de mettre en place des dispositifs d'enquête. L'élaboration de ceux-ci s'est faite progressivement, en commençant par bien cerner les caractéristiques du (ou plutôt des) terrain(s) de recherche.

2.2.1 Une ethnographie *multifocale*

Comme je l'ai déjà signalé (cf. introduction), toutes les opportunités ont été saisies pour accompagner les conteurs. Les ethnographies ont porté sur une grande

variété de situations de contage (spectacles, formations, ateliers. . .) et ce, dans diverses structures (écoles, cinémas, centre sociaux, musées etc.) ou diverses localités (près des grands ensembles de la ville de Saint-Fons, en périphérie lyonnaise ; sur le bord de mer dans le port de Douarnenez ; dans les forêts de la vallée de la Vocance, en Ardèche etc.). Il a également été possible d'observer les conteurs chercher des histoires pour élargir leur répertoire ; transmettre leurs recettes à des non-initiés ; s'adonner à toute une série d'exercices sur le rythme, le débit, la tonalité, la gestuelle ; se préparer (et stresser) avant de monter sur scène etc. L'investigation s'est articulée autour de leurs activités et s'est ancrée dans leurs villes, villages ou régions. Quant au parcours de recherche (ou itinéraire), il s'est adapté à leur grande mobilité⁴. En somme, l'enquête a consisté à « suivre des gens » – *following the people*, pour reprendre l'expression exacte de Georges E. Marcus (1995 : p. 106) – dans chacun de leurs espaces ou lieux de travail.

Pourtant, la démarche ethnographique relève moins d'une « approche multisite » (Marcus, 1995) que ce que l'on pourrait appeler une "approche multifocale"⁵.

Rapidement, il s'est avéré que l'hétérogénéité des situations rencontrées sur le terrain permettait non pas de mettre en perspective les lieux, les types de situations, mais plutôt d'approcher la performance orale des conteurs sous différents points de vue et en adoptant différentes distances. Autrement dit, il était possible de recourir à une grande variété d'échelles et d'angles d'observation. Par souci de clarté, je n'en distinguerai ici que trois : la *scène*, les *coulisses* et le *contexte*. Voici comment ces focales peuvent être définies relativement aux situations de terrain :

- L'échelle de la scène renvoie à la situation d'énonciation, il s'agit du point de vue le plus rapproché. Elle correspond aux moments où j'ai pu m'attarder sur l'éphémère, le *hic et nunc* de la performance orale, en étant par exemple attentive aux procédés oraux (usages de formules, débit, tonalité etc.) à la kinésie (principalement la gestuelle), à la proxémie (distance du conteur avec son public, disposition en cercle etc.), mais aussi aux réactions du public lors du contage (regards, façons de se mouvoir etc.).

4. La majorité des conteurs que j'ai accompagnés se déplacent de village en village, de région en région voire même d'un pays à l'autre pour exercer leur art.

5. Si les situations rencontrées sur le terrain avaient suscité une réflexion sur le caractère transnationale de cette pratique, ou encore si je m'étais intéressée à la circulation des récits plus qu'à la portée sociale de leur énonciation, j'aurais probablement pu m'inscrire dans la perspective multisite, à l'instar de l'anthropologue Julien Bonhomme (bien qu'il ne se réclame pas de cette approche) qui décide de suivre la trajectoire d'une rumeur dans différents pays du continent africain (2009).

- L'échelle des coulisses est le "niveau moyen" d'observation. L'ethnographie se focalisait alors à la fois sur le moment de l'énonciation, mais aussi et surtout sur les interstices, c'est-à-dire sur l'amont et l'aval de la performance. Lors des formations au conte animées par les conteurs, il devenait par exemple possible d'observer comment les conteurs s'entraînaient à "mettre en bouche" leurs histoires, mais aussi de s'interroger sur l'effet du conte : est-il fédérateur ? Le contage permet-il de délier les langues ? Quels échanges déclenche-t-il ?
- L'échelle du contexte représente le regard le plus éloigné sur la performance orale. Celle-ci occupe toujours le centre de l'attention, mais la focale est bien plus large. À la différence de la première échelle, le regard ne se dirige pas vers les minuscules manifestations de l'interaction public/conteur mais peut tenter de capter les circulations sociales de plus large envergure. On observe alors la portée de la parole conteuse (ce qu'elle réalise) à l'échelle du groupe social.

Les pratiques étudiées sur le vif m'ont toutes interrogée, chacune à leur manière, à ces trois niveaux. Cependant, dans la plupart des cas, l'une des trois échelles a fini par faire l'objet de plus d'attention que les autres parce qu'elle permettait de rendre plus saillant le "problème spécifique" de la situation étudiée. En accompagnant par exemple deux conteurs dans la ville de Douarnenez, j'ai vite remarqué qu'ils rencontraient un grand succès dans la localité. Cherchant à comprendre les raisons d'un tel engouement du public, je me suis aperçue qu'ils s'inspiraient fortement des conversations ordinaires (celles que l'on peut entendre dans les rues, dans les maisons, les cafés etc.) pour constituer leur répertoire. S'il était donc nécessaire d'être sensible à leur performance scénique (au niveau de la prosodie, gestuelle etc.), je devais surtout me pencher sur les liens entre paroles du quotidien et paroles des conteurs. Il pouvait donc être pertinent de trouver des moyens d'ethnographier le contexte, c'est-à-dire d'inventer un dispositif *ad hoc* relevant de ce point de vue élargi sur la performance orale. En faisant le choix d'adopter l'une ou l'autre de ces échelles, l'idée n'était donc pas de limiter le champ d'observation mais plutôt de trouver les bons ajustements du regard et de l'écoute pour ethnographier chaque situation.

Pour mieux expliciter ce qu'implique ce choix d'ethnographie multifocale, il est possible de représenter les trois échelles sous la forme de trois cercles qui s'emboîtent les uns dans les autres (cf. figure 2.1).

La scène apparaît alors comme un élément constitutif du contexte. Cela signifie qu'en recourant à la plus petite échelle, je n'ai pas oublié que ce qui était ethnographié s'inscrivait dans un contexte plus large, mais aussi que l'adoption de

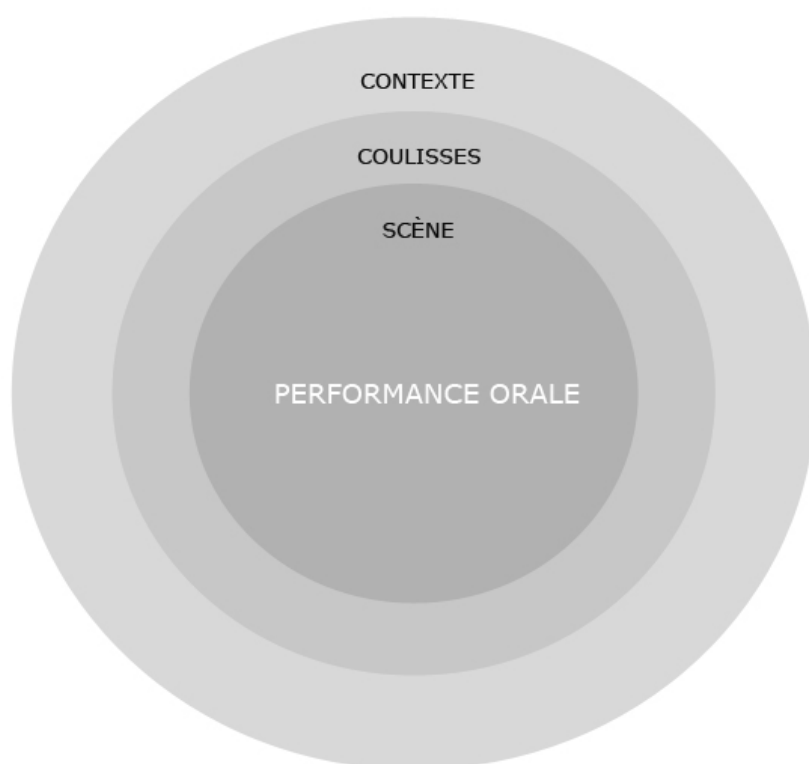


FIGURE 2.1 – *Schéma représentant les trois focales ethnographiques*

la plus large focale ne m'a pas dispensé d'observer de près le moment de l'énonciation. C'est donc un peu comme si je m'étais munie de trois focales photographiques différentes pour appréhender le terrain : un grand angle pour le contexte, une focale plus standard pour les coulisses et un objectif macro permettant d'observer les sujets de très petite taille pour la scène. Selon la situation observée, il a fallu choisir la focale la plus appropriée. Cela dit, quel que soit le choix adopté, la performance orale devait toujours occuper le centre de l'objectif⁶.

Certains chercheurs ont déjà démontré les qualités heuristiques de cet exercice de variation d'échelle, tel l'anthropologue Alban Bensa (1996). Relisant de manière critique l'histoire de la discipline, ce dernier estime qu'« en bonne méthode, l'analyse devrait pouvoir régler sa focale aux dimensions pertinentes de l'objet et repérer les articulations qui les reliaient. » (1996 : p. 58). D'autres ont judicieusement rappelé que pour ce faire, il convient de s'interroger sur les techniques et même plus largement sur les dispositifs d'enquête. L'ethnologue Albert Piette (1998) montre par exemple qu'il parvient à cerner les « détails de l'action » par le biais d'un certain usage de la photographie⁷. J'ai également constaté à de nombreuses occasions qu'une ethnographie multifocale exige du chercheur un effort particulier de réflexivité vis-à-vis de l'outillage, de l'instrumentation du regard et de l'écoute. C'est pourquoi je me suis fréquemment arrêtée et questionnée sur les manières d'opérer pour relever/créer et trier/interpréter les données de terrain. On peut même dire que chacune des situations étudiées a occasionné une réflexion sur les techniques et dispositifs d'enquête.

2.2.2 Ajustements et dosages, une méthodologie *expérimentale*

Je n'ai pas défini un seul mais une multitude de dispositifs pour parvenir à ethnographier la performance orale des conteurs. Avant de revenir en détail sur ceux-ci dans les chapitres à venir, il est déjà possible de montrer qu'à chaque échelle d'observation précédemment citée correspond des exigences méthodologiques singulières.

Pour étudier la scène, je devais trouver les moyens pour me positionner au plus près du corps des conteurs et redoubler d'attention sur l'énonciation. Un recours à la photographie et à la vidéo a semblé judicieux car ces outils me permettaient de

6. La vue schématique (cf. figure 2.1) permet donc aussi de rappeler une fois de plus que l'ethnographie s'est centrée sur une pratique et ses effets.

7. En employant cet outil particulier rejaillissent selon lui des éléments minuscules habituellement « éliminés des carnets de notes ». (Piette, 1998 : p. 109)

voir et revoir les instants précaires, fugaces, où ceux qui racontent déroulent leur récit, mais aussi de focaliser le regard sur les corps (gestes, mimiques, postures etc.). Si, comme beaucoup d'autres ethnographes, j'ai rapidement fait l'heureux constat que « l'une des toutes premières choses que l'image met en évidence est l'activité incessante du corps » (De France, 1979 : p. 149), je ne suis pas arrivée sans mal au bout de mes peines. Une fois l'appareillage mis en place, restait encore à répondre à toute une série d'interrogations : comment filmer convenablement les réactions du public pendant le temps court du contage ? Quel temps de pose le photographe qui m'accompagnait devait-il choisir pour rendre saillants les gestes si rapides des conteurs en action ? Comment exploiter les images produites ? etc. En plus de la recherche de l'outillage *ad hoc*, il a fallu trouver les techniques d'enquête les mieux ajustées aux interrogations théoriques à propos de la scène.

Du côté des coulisses, les enjeux méthodologiques étaient quelque peu différents. En effet, l'expérience de terrain a montré que ce qui se passait en dehors ou à côté de la scène ne pouvait être traité ethnographiquement comme ce qui se passait sur scène. Erving Goffman, en se penchant sur l'analyse de la vie quotidienne (1996 [1959]), a déjà mobilisé le terme "coulisse" en tant que notion. La définition qu'il en propose résonne fortement avec mes observations et permet de comprendre à quel point ces zones de la vie sociale comportent des attributs singuliers :

« On peut définir une région postérieure ou coulisse comme un lieu en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation. C'est là que l'on fabrique ouvertement les illusions et les impressions... C'est là que l'on peut examiner minutieusement les costumes et les autres éléments de la façade personnelle pour en rectifier les défauts. C'est là que l'équipe peut faire ses répétitions et éliminer les expressions choquantes alors qu'il n'y a pas de public pour en être offensé ; c'est là que l'on peut éduquer les membres défaillants de l'équipe. C'est là que l'acteur peut se détendre, qu'il peut abandonner sa façade, cesser de réciter un rôle, et dépouiller son personnage. »
(Goffman, 1996 [1959] : p. 110)

Comme le suggère Erving Goffman, cette région de l'activité sociale relève du domaine de l'intime ; il s'agit en quelque sorte d'un lieu que tout un chacun cherche à préserver et qui fait office de "soupape de sécurité". Concernant les conteurs, les espaces constituant les coulisses n'étaient pas seulement les loges des salles de spectacle, il s'agissait aussi des lieux de formation, des moments réservés à la création et à la mise en bouche d'une histoire etc. Pour l'ethnographie, investir ce

type d'espaces n'était pas une mince affaire. La présence d'un observateur en coulisses pouvait effectivement être vécue comme une intrusion, d'autant plus si je me dotais d'un appareil de prise de vues. Alors, quelles techniques et/ou dispositifs pouvaient être mobilisés pour accéder à l'intimité de l'élaboration artistique ? Était-il envisageable de mener des observations dans ces espaces ou encore d'interroger les conteurs à ce sujet par le biais d'entretiens semi-directifs ? Comment négocier sa présence sans gêner les conteurs ? Jusqu'où pousser l'investigation ? Pour envisager ce que j'appelle ici le contexte, c'est encore une nouvelle série de questionnements que j'ai rencontrée. Il convenait alors d'envisager le contage comme une activité sociale parmi d'autres, de décrire le conteur dans son "décor", son environnement socio-culturel. L'enjeu était de trouver une manière de cerner les liens entre le contage et d'autres pratiques, de trouver des techniques permettant de révéler les contours et les formes d'un possible contexte. Dans et pour ce cadre, j'ai élaboré, en compagnie de multiples partenaires, des dispositifs d'enquête de grande envergure : la réalisation d'un film documentaire, la création d'un événement culturel avec le Musée de Douarnenez, la mise en place d'une formation au conte dans la ville de Saint-Fons etc. Ce faisant, j'ai dû m'interroger sur les manières d'intervenir sur le terrain : comment pratiquer l'ethnographie à l'échelle d'une ville ? Qui rencontrer, avec qui travailler ? Comment solliciter les uns et les autres ? etc.

Sur le terrain, s'est donc déployée la longue et difficile quête d'adéquation entre la méthode et l'objet de recherche. Souplesse et adaptabilité ont été les mots d'ordre tout au long de l'investigation. Les propos de l'anthropologue Sylvie Fainzang (1994) ont alors pris tout leur sens :

« Dans ma pratique de l'ethnologie, l'objet et la méthode sont inextricablement liés. La méthodologie et l'objet tel qu'il est construit sont indissociables dans la mesure où l'une est à la fois rendue possible et justifiée par l'autre. » (Fainzang, 1994 : p. 165)

Les travaux des chercheurs adeptes de la micro-analyse ou des artistes attentifs aux corps en mouvement ont été des sources d'inspiration : pour exploiter les images produites sur le terrain, j'ai tenté de m'armer d'autant de patience et d'être aussi minutieuse que Ray Birdwhistell (2000 [1970]) lorsqu'il a mené son analyse kinésique (ses travaux sont exposés dans le chapitre 7⁸) ; l'examen des planches

8. À ce sujet, voir la manière dont les travaux de Ray Birdwhistell sont décrits par Yves Winkin (2000 [1981] : p. 61-68).

photographiques d'Etienne-Jules Marey et Edweard Muybridge⁹ a été un point de départ intéressant pour trouver – en compagnie du photographe David Desaleux – la manière de représenter le mouvement etc.

Mais, pour mener à bien cette entreprise, ce sont aussi et surtout les savoir-faire et "recettes" de mes partenaires – artistes et professionnels de l'image et du son¹⁰ – qui se sont avérés indispensables. Ces derniers m'ont incité à être plus réflexive dans ma manière de chercher, ils m'ont permis de mesurer l'impact de chacun des choix techniques sur la méthodologie d'enquête, ils ont contribué à ce que je trouve la bonne posture pour observer et écouter (ni trop près, ni trop loin), ils m'ont laissée entrevoir l'ensemble des possibilités techniques permettant d'appréhender l'oralité vivante et, enfin, ils ont fait surgir de nouveaux regards, de nouvelles manières de percevoir un terrain devenu parfois trop familier. En somme, grâce à eux, j'ai redoublé de vigilance et considérablement augmenté mon niveau d'exigence pour élaborer des dispositifs d'enquête. Il n'est donc pas vain de préciser ici que la méthodologie a été le fruit d'un travail collectif. Grâce à cette approche perceptive et descriptive pluri-disciplinaire, il a été possible d'envisager autrement l'ethnographie.

Cela dit, pour y parvenir, il convenait de faire cohabiter et dialoguer l'univers de la recherche et celui des arts de l'image et du son. Il a fallu penser les articulations entre courants de pensée et courants artistiques sans perdre de vue un objectif central : se mettre en recherche autour de la portée sociale de la performance orale des conteurs d'aujourd'hui.

Le déroulement de ce processus d'investigation pluri-disciplinaire s'est opéré très lentement, par étapes successives. Élaborer des dispositifs d'enquête en anthropologie ne peut en effet se faire qu'en respectant la cadence du terrain de recherche et le tempo extrêmement lent de l'immersion en son sein. Avant de parvenir à faire du "sur-mesure" j'ai dû progresser prudemment auprès des conteurs, en ajustant outillages théoriques et techniques au fur et à mesure.

Prenons l'exemple d'un des axes de recherche abordé dans cette thèse : l'étude de la gestuelle des conteurs. L'idée de départ — en première année de Master — a été d'employer la vidéo pour filmer de nombreux spectacles de conte. Dès

9. Pour mesurer l'importance des travaux de ces inventeurs au niveau de l'anthropologie, voir un article d'un des élèves d'Etienne-Jules Marey, Félix Regnault (1922). Pour comprendre son impact sur l'histoire du cinéma d'animation, voir l'ouvrage de Dominique Willoughby (2009).

10. Je fais ici référence à l'équipe du tournage du film documentaire *Les Bateaux meurent aussi* (Drouet et Mulot, 2009) et aux différents professionnels du cinéma rencontrés pour sa réalisation ; au musicien Gildas Drouilleau ; au photographe David Desaleux ; aux apprentis-dessinateurs de l'école Emile Cohl ; aux webmasters et au réalisateur du pôle image animée de l'ISH de Lyon, Christian Dury.

le départ, plusieurs problèmes se sont posés à moi : comment ne pas gêner le bon déroulement de la représentation tout en restant assez proche de la scène pour filmer les conteurs ? Comment cadrer, prendre le son ? La prise en main d'un petit caméscope numérique m'a permis d'accumuler une grande quantité de rushes (une vingtaine d'heures). À partir de cette matière, plusieurs petits films ont été montés. Je les ai ensuite utilisés comme substrats pour mener des entretiens semi-directifs. Malheureusement, en terme de méthodologie d'enquête, le résultat n'a pas été à la hauteur de mes espérances. Se voir à l'image étant un exercice bien difficile, la plupart de mes interlocuteurs se sont plus arrêtés sur leurs "défauts" physiques que sur leur gestuelle. C'est aussi la piètre qualité des cadrages (réalisés à l'époque sans l'aide de professionnels), souvent trop larges et pas assez ciblés sur les détails des mouvements corporels, qui a orienté les entretiens vers d'autres thèmes que ceux choisis pour l'enquête¹¹. Deux ans plus tard, la rencontre avec un photographe professionnel a entraîné l'élaboration d'un tout autre dispositif d'enquête. En compagnie de celui-ci, deux conteuses se sont prêtées à des "exercices de style gestuel". La mise en place du dispositif a résulté d'une réflexion commune, partagée. Cette seconde expérience autour de la gestuelle a été bien plus concluante que la première : en maniant avec dextérité son appareil, le photographe a pu proposer un regard singulier sur la performance des conteuses. Les photographies se sont montrées des supports très fertiles pour déclencher les échanges lors des entretiens. Grâce aux images, j'ai pu aborder des questions théoriques pointues sur les rapports entre gestes et parole avec les conteuses. Quelques mois plus tard, les exercices de style ont été reproduits par celles-ci devant un public de dessinateurs. L'ensemble du travail a donné lieu à une exposition dans laquelle photographies, dessins, extraits d'entretiens et citations d'auteurs ont été mises en dialogue. Voilà qui a permis de déployer, dans un espace commun, une analyse scientifique et un propos artistique sur la gestuelle des conteurs¹².

Ce rapide retour sur l'étude de la gestuelle sur le terrain témoigne du caractère sinueux de tout parcours d'enquête : il s'agit de chercher sans relâche la manière la plus juste de cerner un ou des objets d'étude. Dans le cadre de la recherche présentée ici, chaque grand axe d'enquête (relation conteur/public, gestuelle, lien avec la mémoire d'un lieu etc.) a abouti à la constitution d'un dispositif de recherche mieux calibré que les autres, sorte de point d'orgue de l'exploration et

11. N'étant moi-même pas assez aguerrie sur les techniques de tournage, je ne suis pas parvenue à exprimer aux conteurs une idée suffisamment précise de ce sur quoi je désirais porter mon regard. Faire plus d'inserts sur les mains, les mimiques, les bras des conteurs aurait par exemple amélioré la qualité de la restitution filmique et la qualité de l'échange.

12. Je reviendrai en détail sur ces expériences et ces dispositifs dans le chapitre 7.

de la description ethnographique. Ceux-ci ont pris des formes diverses (film documentaire, mise en place d'un événement culturel, élaboration d'une formation etc.), comme je l'ai déjà précisé dans les pages précédentes (cf. introduction). Pour parvenir à concevoir ces dispositifs ajustés, il a fallu les penser, en amont, comme des cadres ajustables, souples et mobiles, capables d'accueillir l'imprévisible. Ceux-ci devaient être propices à la découverte, à la remise en question, à la réflexivité. « Ni instrumental, ni instrumentalisable » (Boukala, 2009 : p. 58), aucun des dispositifs d'enquête ne devait, en outre, être pensé comme des moyens de contrôler ou diriger les actions des conteurs ou autres interlocuteurs de terrain ¹³. Au contraire, ils devaient me permettre de me mettre en recherche avec eux.

De fait, les "ratages", les détours, les processus d'ajustement ont eu leur importance : ils ont permis de rebondir, de trouver les bonnes postures et les bonnes distances au niveau physique mais aussi éthique. Si cette série de rebondissements et d'imprévus est le lot commun de la plupart des ethnographes – on pensera par exemple à nombre de récits ethnographiques contemporains dans lesquels les difficultés et méandres rencontrés par les chercheurs sont retracés de manière détaillée ¹⁴ —, il est bien moins fréquent que cet aspect "brouillon" de la recherche soit réellement revendiqué ou affirmé comme une posture méthodologique à part entière. Ici, j'ai pris le parti de me servir de ces innombrables déviations comme tremplins pour penser. J'ai accordé beaucoup d'attention aux réflexions sur les plus petits détails techniques, je me suis attachée aux micro-problèmes de positionnement rencontrés sur le terrain et ai donné la part belle aux situations dans lesquelles je pouvais obtenir un retour critique sur les données recueillies. En somme, pour penser et appréhender le terrain de recherche, je me suis fréquemment arrêtée sur ce qui résistait à l'ethnographie. *In situ*, ces petits moments ont bien souvent été des temps très féconds et ils possèdent, au final, une grande valeur heuristique.

Pour qualifier cette manière d'envisager la méthode, "expérimental" est probablement l'adjectif le plus approprié. C'est donc une notion et un champ sémantique (expérience, expérimentation, expérimental etc.) que j'emploierai tout au long de ce manuscrit et qu'il s'agira de définir ou re-définir en conclusion.

13. Pour bien saisir les enjeux en terme éthique de la mobilisation de tout dispositif, je renvoie à l'ouvrage de Mouloud Boukala (Boukala, 2009). La synthèse qu'il propose autour de la notion complexe et ambiguë de *dispositif* invite en outre à repenser la manière dont le cinéma travaille l'anthropologie.

14. Voir notamment les différents articles réunis par Alban Bensa et Didier Fassin dans l'ouvrage *Les Politiques de l'enquête* (1997).

2.2.3 Dispositifs *dialogiques* et *réflexifs*

Je viens d'expliquer que l'étude de la raison orale m'a conduite à tenter de relever des défis techniques (trouver un moyen d'étudier des corps en mouvements, trouver des méthodes pour transcrire, traduire l'oral etc.) en compagnie de professionnels ou artistes de l'image et du son. Or, en me prêtant à de tels exercices, par effet de ricochets, j'ai aussi dû (et souhaité) faire preuve d'une certaine réflexivité à l'égard de ma façon d'aborder le terrain de recherche. J'entends par là le fait qu'il m'ait semblé nécessaire de procéder à un certain retour critique sur les conditions d'élaboration de ma recherche. Cette volonté s'est doublée d'une envie de mener une « anthropologie partagée » (locution utilisée d'abord par Jean Rouch), c'est-à-dire de créer des dispositifs d'enquête dialogiques.

Des contributions récentes au sujet de la dite « anthropologie réflexive » (Ghasarian, 2002 ; Leservoisier et Vidal, 2007) ou de la démarche de « co-production des savoirs » (Lassiter, 2005 ; Rabinow, 1999) ont montré que le principal enjeu de ces "nouvelles" pistes de recherche¹⁵ n'était pas de me montrer sceptique vis-à-vis de la scientificité de la discipline (remettre en cause le projet anthropologique en lui-même), ni de se complaire dans une autocritique aux dérives narcissiques : il s'agit plutôt d'« améliorer l'analyse en posant notamment des questions qui ont leur origine dans les populations que l'anthropologie a souvent réduites au silence dans le passé » (Ghasarian, 2002 : p. 239). C'est une posture que je partage ici.

La réflexivité a d'abord trouvé sa place au cœur de l'expérience de terrain grâce à la mise en place de dispositifs de *feedback* (projection des vidéos ou films tournés sur le terrain en présence des principaux acteurs concernés, entretiens menés à partir de rushes ou autres images collectées sur place etc.). Ces situations de retour (expression que j'aurai l'occasion de commenter plus loin dans ce manuscrit) ont été saisies comme des occasions pour faire progresser la méthode et plus largement l'enquête, des opportunités pour affiner la manière d'analyser cette pratique artistique et surtout des chances pour éviter de tomber dans les travers d'un regard trop surplombant. Dans certains cas, il a même été possible d'aller plus loin qu'un simple retour en co-construisant les dispositifs d'enquête avec les conteurs ou autres interlocuteurs de terrain. La description ethnographique est alors devenue l'affaire de tous. De fait, chacun a pu se permettre de se montrer critique en cernant les forces, limites ou travers de celle-ci.

Comme je le montrerai dans les chapitres à venir, ces échanges sur l'ethnographie ont considérablement enrichi la recherche, mais ils m'ont aussi complexifié

15. Rappelons que celles-ci s'inspirent d'autres courants et débats plus anciens, telle la « critique post-coloniale » et/ou « post-moderne », les études féministes, l'anthropologie interprétative etc.

la tâche. Il a fallu, dans chaque situation, défendre auprès de mes interlocuteurs de terrain le bien-fondé d'un "regard décalé" (envisager sous des biais différents le phénomène étudié, c'est-à-dire se décentrer) tout en veillant à ne pas négliger les enjeux de mon "implication"¹⁶. Ce faisant, il a aussi été nécessaire d'ouvrir "l'atelier du chercheur" : laisser une place au débat scientifique au sein du terrain de recherche, dévoiler mes méthodes, mes outils etc. Il faut préciser qu'il a été possible de mettre en place ces dispositifs d'enquête dialogiques parce que je me trouvais en compagnie d'interlocuteurs de terrain avides de s'interroger sur leur propre pratique, capables de comprendre les enjeux d'une approche anthropologique et aussi parce que mon questionnement de recherche ne faisait pas l'objet de vives polémiques dans le milieu du conte. En effet, la mise en œuvre d'une anthropologie partagée ne résulte pas uniquement d'un choix méthodologique adopté par le chercheur, cela dépend aussi largement du terrain investi et de la problématique choisie pour l'interroger¹⁷.

Un autre élément a été décisif pour élaborer ces dispositifs dialogiques et réflexifs : le recours aux technologies audiovisuelles. Avant de montrer (dans les chapitres à venir) comment dialogue et recul critique ont été engagés par et grâce à ce biais, il convient de revenir, dans une perspective plus large, sur les liens qui existent entre la démarche de l'anthropologie visuelle et les approches dialogiques et réflexives.

Jean-Pierre Colleyn (1999) rappelle que l'établissement d'une relation entre enquêteur(s) et enquêté(s) est la condition *sine qua non*, le socle, de tout film ethnographique :

« Sur le terrain, l'ethnographe ou l'équipe d'ethno-cinéastes n'en mène souvent pas large et dépend entièrement du bon vouloir de leurs hôtes. C'est une banalité que de préciser qu'un film implique une collaboration et une certaine connivence entre filmeurs et filmés. »

(Colleyn, 1999 : p. 31)

Ajoutons qu'en s'exprimant par la forme filmique, le chercheur peut difficilement dissimuler cette relation aux destinataires de sa recherche. Les images et sons d'un film gardant toujours des traces de la position adoptée par le cinéaste (les effets produits par la distance, l'angle, la focale, le cadre choisis, les petits

16. Voir notamment l'article de Gérard Althabe et de Valeria A. Hernandezau (2004) au sujet de la notion d'*implication* en anthropologie réflexive.

17. Un tel positionnement est par exemple difficilement envisageable dans les situations où le chercheur décide de poser un regard très critique sur l'institution qu'il étudie. Signalons par exemple le cas d'Erving Goffman lorsqu'il se penche sur les *Asiles* (1968) en mettant en évidence le fait qu'il s'agisse d'« institutions totalitaires », ou celui de Martina Avanza qui s'infiltrait dans un parti politique ouvertement xénophobe (1997).

souffles ou même les voix que l'on peut entendre sur la bande son etc.), il est donc souvent aisé de déduire comment il est entré en lien avec les personnes rencontrées.

On peut supposer que c'est pour ces deux raisons qu'autant de chercheurs décident de montrer de façon aussi directe le dialogue filmeur-filmé. Force est de constater, en effet, que parmi les films les plus cités et les plus commentés par les anthropologues se trouvent nombre d'œuvres ressortissant de dispositifs d'enquête dialogiques, même s'ils ne sont pas toujours affichés comme tels¹⁸ : *Chronique d'un été* (Rouch et Morin, 1961) et *Pour la suite du monde* (Brault et Perrault, 1962) sont deux documentaires pour lesquels les anthropologues n'ont pas hésité à "provoquer" leur terrain tout en donnant une liberté de parole aux personnes rencontrées, *Moi, un noir* (Rouch, 1958) et *Finis terrae* (Epstein, 1929) sont deux fictions co-écrites par un ethnographe et ses interlocuteurs de terrains et *Eux et moi* (S. BRETON, 2001) est un film dans lequel l'ethnologue rend apparente la relation conflictuelle qu'il entretient avec ses "indigènes". On constate donc que beaucoup de ceux qui s'emparent du film ethnographique se mettent au diapason avec le médium en mobilisant la relation filmeur-filmé pour (co-)produire un savoir sur la situation étudiée. Certains, tel Patrick Deshayes et Barbara Keifenheim (1986), utiliseront ensuite le film comme un déclencheur d'échanges sur le terrain.

De plus, c'est un véritable carrefour pour s'engager vers une anthropologie plus réflexive, plus critique sur elle-même, qui s'ouvre au chercheur qui mobilise l'image fixe ou l'image animée. Avec le cinéma ou la photographie, le chercheur n'a pas beaucoup d'autres choix que d'affirmer – ou au moins de reconnaître – qu'il ne propose qu'une observation partielle, voire partielle, de son terrain. Le voilà dans l'incapacité de feindre une connaissance objective et omnisciente du phénomène étudié : il n'en montre qu'une tranche, qu'un moment et ce, sous un certain angle. En somme, pour reprendre les propos de François Laplantine et Mouloud Boukala, « dans une ethnographie rigoureuse informée par le cinéma, *la totalisation des points de vue est une impossibilité*. Du réel, il n'existe que des perspectives fragmentaires, parcellaires, non totalisables. » (2006 : p. 89, souligné par les auteurs). Dans l'obligation de faire preuve d'une certaine humilité, l'ethnographe pourra, tel Alain Cavalier, proposer des *Portraits* (1987-1991) des personnes et de leurs vies – terme portant déjà en lui l'idée d'une déformation de la réalité, d'une interprétation de celle-ci. Son positionnement sur le terrain,

18. Néanmoins, il existe des productions filmiques non dialogiques dans la discipline. Citons par exemple le film de Gregory Bateson et Margaret Mead sur le bain des bébés (1951) dans lequel seuls les anthropologues prennent véritablement la parole.

ses partis pris d'enquête devront alors être interrogés, explicités, justifiés et ne pourront être effacés ou niés.

Pour mon enquête auprès des conteurs, j'ai tenté d'utiliser au mieux les possibilités de réflexivité et dialogisme ouvertes par l'usage de l'image en sciences humaines. Cela m'a conduit à prendre conscience que mon regard faisait aussi partie du "décor" visuel et sonore du terrain de recherche, qu'il n'en était pas isolable. De là s'est engagée une réflexion sur la faisabilité et les enjeux d'une co-production du savoir en anthropologie dont je rendrai compte au fil des pages dans les chapitres relatant l'enquête ethnographique. La thèse que je défends et les conclusions tirées à partir de l'enquête sont empreintes de cette démarche, c'est pourquoi j'aurais aussi à y revenir dans les passages les plus théoriques de la présente thèse. Ce faisant, j'adhérerai aux considérations sur les « désarrois de l'ethnographe » (Ghasarian, 1997) portées par beaucoup d'autres membres (et courants) de la discipline ; il s'agira de les ré-interroger à l'aune d'une nouvelle étude de cas.

Enfin, par souci de cohérence, je prendrai en compte la « critique textuelle », relayée – comme le montrent désormais de nombreuses synthèses (Ghasarian, 2002 ; Jay, 1998 ; Kilani, 1994 ; Lassiter, 2005 ; Leservoisier et Vidal, 2007 ; Marcus, 2002) – par ces mêmes courants et ces mêmes auteurs. Avec eux (et suite aux remarques formulées par Clifford Geertz en 1996 [1988]), force est de reconnaître et même d'affirmer que « l'écriture constitue une part essentielle de l'activité du chercheur en sciences humaines » et que « le chercheur communique son savoir par ses écrits » (Jay, 1998 : p. 3). Ainsi, si la recherche s'est voulue réflexive et dialogique, l'écriture, dans les passages les plus ethnographiques de cette thèse, devra s'en faire l'« ancrage » et le « relais » (Barthes, 1964) au travers de sa forme, son style et plus généralement de son organisation. Préparons donc le terrain du lecteur avant de dérouler page après page celui de la recherche : présentons la façon d'écrire et de décrire, explicitons les choix relatifs aux modes d'énonciations, aux manières d'argumenter.

2.3 (D)ÉCRIRE

Il s'agit ici de livrer le "cahier des charges" des trois parties les plus ethnographiques de cette thèse, un peu à la manière dont Georges Perec (1993) a opéré pour livrer les "dessous" de son roman *La Vie mode d'emploi*. L'enjeu, en effet, est de rendre apparentes les contraintes présidant à l'agencement de l'écrit et aux formes textuelles. Bien sûr, je ne me référerai pas comme le romancier oulipien à

des principes mathématiques, mais plutôt aux positionnements méthodologiques, épistémologiques, théoriques et éthiques qui viennent d'être présentés. Précisons aussi tout de suite que je ne me suis pas permise toutes les audaces puisque je me situais dans l'exercice scolaire et bien balisé d'une thèse de doctorat. Je me suis seulement autorisée certaines inflexions par rapport aux conventions narratives du "genre ethnographique" dégagées, entre autres, par Christian Ghasarian (2002 : p. 18).

J'exposerai ici successivement les choix relatifs au "style" littéraire, à la mise en forme textuelle et à la logique d'écriture (agencement de la description ethnographique)¹⁹.

2.3.1 "Style" personnel et pronom collectif

Pour opérer la description ethnographique, un recours à la première personne du singulier m'a paru judicieuse. Dans la deuxième, troisième et quatrième partie de cette thèse, l'emploi du "je" permettra d'assumer une forme de subjectivité vis-à-vis des situations relatées. En outre, cela rappellera implicitement au lecteur à quel point tout ethnographe est impliqué par/sur le terrain de recherche. Mais l'idée n'est pas non plus de verser dans le style autobiographique. Comme le propose Christian Ghasarian (1997) en tenant compte des remarques des détracteurs de la « critique textuelle » en anthropologie, il s'agit ici d'éviter les dérives d'une écriture narcissique tout en adoptant une nouvelle rhétorique :

« Sans tomber dans l'écueil d'une introspection exagérément auto-centrée qui placerait le sujet d'étude au second plan, il est essentiel pour le chercheur/narrateur d'intégrer dans ses analyses une réflexion sur la façon dont il appréhende et mène son terrain. » (Ghasarian, 1997 : p. 190)

Les perceptions, impressions que j'ai pu avoir des petits moments vécus sur le vif étant parfois source de réflexion théorique, il s'agira de ne pas les évacuer du texte final. Ainsi, je ne chercherai pas à relater la manière dont j'ai vécu cette aventure, mais plutôt à renouer avec ce que Suzanne Chazan-Gillig (1998) appelle la « page de gauche » du carnet de terrain.

Parfois, le "je" cédera la place à un "nous" renvoyant à un vrai collectif (soit l'équipe chercheur/artiste-s/professionnel-s de l'audiovisuel, soit le parte-

19. Le lecteur de ce manuscrit pourrait trouver un peu loufoque que je revienne sur les logiques d'écritures au terme de la première partie. Précisons donc que ces choix ne pouvaient être énoncés clairement qu'après avoir présenté les positionnements théoriques et méthodologiques.

nariat chercheur/conteur-s). Ce "nous" traduira le fait que les activités scientifiques n'ont pas toujours été exercées en solitaire dans le cadre de cette thèse. Pour rendre compte de cet aspect collaboratif de l'enquête, l'idéal aurait été de recourir à un style "polyphonique", à l'instar de l'article écrit sous la forme de dialogue par les ethnologues Thierry Wendling et Eugène Mangalaza (2003) ou du site expérimental de recherche Collectifconte²⁰ qui prend la forme d'une plateforme réunissant les propos de chercheurs, conteurs, réalisateurs et *webmasters*. Par souci d'harmonisation et de cohérence sur l'ensemble du manuscrit je n'adopterai pas ce type d'écriture, mais veillerai malgré tout à "faire entendre" la parole de mes partenaires et interlocuteurs de terrains par le ré-emploi très fréquent de leurs expressions ou manières de dire (citations d'entretiens ou mobilisation de leur lexique).

J'adopterai également une écriture qui plonge autant que possible le lecteur dans les méandres des problématiques méthodologiques et techniques que j'ai rencontrées. Il s'agira alors de témoigner des qualités heuristiques de la méthode employée, de montrer à quel point les éléments-clés de l'analyse se sont révélés dans les temps d'élaboration ou ré-élaboration des différents dispositifs d'enquête. Ce choix se traduira, au niveau stylistique, par la référence fréquente à des notions et des concepts de "basse portée" – dans le sens mélioratif de la locution, c'est-à-dire une terminologie résonnant directement avec l'expérience de terrain – et par la description détaillée des dispositifs mis en place (quitte à s'attarder parfois sur des questions techniques).

2.3.2 Sons, images et oralité sur le papier

Revenons maintenant sur les partis pris de mise en forme textuelle et paginale. Les dispositifs d'enquête reposent pour la plupart sur l'emploi de technologies audiovisuelles et/ou multimédia. Il me semblait essentiel d'en "rendre compte" dans l'espace des pages puisque ce sont ces dispositifs qui ont permis d'ethnographier et d'analyser les performances orales des conteurs. Je me suis donc demandée comment accorder une place aux images, aux sons et aux logiques d'élaboration et d'articulation de ceux-ci (dispositif de tournage, montage, architecture web etc.) dans ce document.

Loin de moi l'idée de mobiliser des images pour enjoliver ou agrémenter le propos, il s'agissait au contraire de parvenir à ce qu'elles composent la réflexion théorique. L'objectif était de conduire le lecteur à « penser en images » (Laplantine, 2007) comme j'ai pu le faire à moult reprises sur le terrain de recherche. Dans

20. http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr/index_fr.php

cette optique, une réflexion a été menée sur le légendage et les modalités d'affichage. J'ai par exemple décidé de faire écho aux productions filmiques par l'insertion de continuités dialoguées (cf. figures 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 11.3 et 11.4), ce qui permet de mettre en valeur la composition narrative du film (le découpage en scènes et séquences) et de donner des indications sur sa bande son. Les éléments visuels qui aurait pu alourdir le texte et les pages ont été, pour certains du moins, placés en annexes. Subsiste malgré tout le regret que les films et produits multimédia restent confinés dans les marges de ce document²¹ et ne puissent y être intégrés que de manière détournée, en se pliant au "régime de l'écrit".

Il existe par ailleurs d'autres mobiles pour recourir aux photogrammes et photographies. Ce type particulier d'images, de nature indiciaire selon les sémiologues ou autres spécialistes de l'image (Barthes, 1980 ; Joly, 2005 [1993] ; Piette, 1992), pourrait être utilisé en guise de preuves que « cela s'est bel et bien déroulé dans la réalité » (le fameux « ça a été » évoqué par Roland Barthes en 1980). Autrement dit, on pourrait les mobiliser pour légitimer le propos scientifique, lui donner un ancrage. On l'aura compris, ce n'est pas ce type d'effets que j'ai cherché à produire ici. Aux effets de réalité, j'ai préféré les considérations sur le *making-of* ou les coulisses de l'ethnographie ; au terme "capture" j'ai privilégié l'expression "point de vue" ; en somme, aux "images-traces", j'ai préféré les "images-réflexives".

Outre la volonté que ces images fassent corps avec le texte et qu'elles soient présentées comme des éléments pensés et construits, il s'agit ici de s'en saisir pour développer d'autres types de considérations théoriques. L'insertion d'images a été vue comme une opportunité pour mettre en évidence la manière dont les technologies informent et forment en tant que tel le discours scientifique, l'anthropologie. Je profiterai de l'occasion pour enrichir la description ethnographique par des considérations de l'ordre de la méta-recherche, de la méta-analyse : réflexions autour du statut de l'image en anthropologie, mise en exergue des avantages et des limites à s'emparer des outils multimédia, questionnements à propos des enjeux de la diffusion des savoirs et de la connaissance etc. Ces propos seront enrichis par de fréquents renvois à d'autres œuvres ou réalisations audiovisuelles et multimédia. J'ai en effet tenu à multiplier les références filmo-sitographiques afin que ma pensée s'articule à tous les niveaux autour et au travers des images et des sons.

Au niveau de la mise en forme, je devais également répondre à une autre problématique, tout aussi cruciale dans le cadre de cette recherche : comment traduire l'oralité sur le papier ? Cette question, inhérente à toute entreprise scientifique s'attachant aux productions orales, a déjà fait couler beaucoup d'encre

21. Ceux-ci se retrouvent relégués sur un support DVD, insérés à la fin du manuscrit.

(au sens propre et figuré) du côté des folkloristes et de leurs successeurs²². Dans d'autres champs de recherche, on retrouve aussi un grand nombre de tentatives, tel les essais de Marcel Jousse (2008 [1974,1975,1978] : p. 850-857) autour de la transcription du « style formulaire » ou ceux des linguistes interactionnistes autour de la restitution écrite de dialogues conversationnels²³.

En prenant connaissance des partis pris adoptés par les uns et les autres, je me suis demandée quelle formule adopter : comment faire entendre les contes, mais aussi les paroles recueillies lors des entretiens ou des tournages ? L'un de mes soucis a été de redoubler de vigilance lorsque j'ai mobilisé des "citations de voix". Il s'est agi d'altérer le moins possible les propos en veillant à ne pas évacuer les effets de rythme, de répétition. Néanmoins, je ne suis pas allée jusqu'à proposer une transcription codifiée comme savent le faire les linguistes, puisque je n'en avais ni la compétence, ni l'intérêt d'usage. Une fois de plus, c'est par le truchement de l'image que se sont dessinées d'autres pistes de solutions : j'ai cherché les formules *ad hoc* pour faire lire les dires aux côtés des éléments visuels²⁴. Des photographies de David Desaleux (voir les figures du chapitre 8), accompagnées de légendes, permettront par exemple de donner une idée au lecteur des gestes, rythmes, et de la mobilité dont font preuve, quand elles racontent, les deux conteuses bilingues que j'ai suivies. Dans d'autres cas, la retranscription de certains fichiers audios m'a parue plus judicieuse que leur insertion sur un support multimédia, comme par exemple pour les paroles recueillies sur le terrain breton (cf. annexes A.2 et A.5). Au final, ce sont presque autant de pistes de transcriptions que de dispositifs élaborés pour l'enquête qui seront présentés. N'est-ce pas d'ailleurs assez logique que les meilleures voies pour transcrire les paroles recueillies *in situ* se retrouvent dans le prolongement de celles que j'ai empruntées pour les ethnographier ? En veillant à ce que les résultats produits par les dispositifs d'enquête transparaissent convenablement dans ce manuscrit, il m'a en effet semblé que je pouvais à la fois livrer au lecteur les coulisses de la méthodologie et le faire accéder peu ou prou aux paroles entendues. Les précautions prises sur le terrain pour saisir la parole conteuse auront de ce fait eu leur rôle à jouer jusqu'à l'issue de ce travail, sa restitution écrite.

22. Je renvoie à la synthèse proposée plus haut à ce sujet (cf. chapitre 1).

23. Voir notamment les solutions graphiques proposées par William Labov (1993 [1978]).

24. Pour financer mon doctorat, j'ai eu l'occasion de sous-titrer en français pour les sourds et malentendants de nombreux téléfilms ou émissions de chaînes de télévision françaises. Ce travail m'a aidé à saisir l'intérêt d'une transcription écrite de l'oral aux côtés de l'image.

2.3.3 Raconter des expériences

Pour retracer l'expérience de l'ethnographe, il convient de narrer, de raconter un vécu. Voilà des procédés pour écrire et décrire sur lesquels je ne me suis pas encore attardée.

En écrivant, l'enjeu était pour moi de restituer la façon dont la pensée est advenue au travers des expériences vécues et des expérimentations conçues collectivement. Je tenais à ce que les étapes successives d'ajustements des dispositifs d'enquête transparaissent dans le texte. Ces différents dosages techniques et éthiques ayant permis de faire progresser la réflexion théorique, il me paraissait en effet essentiel que cela se traduise à l'écrit. Pour comprendre tout l'intérêt de cette manière de chercher, reprenons les propos de l'anthropologue Patrick Deshayes :

« Ce que je veux montrer dans ce travail, c'est combien l'expérience et la cognition s'engendrent l'une l'autre, et que faire l'économie de l'expérience non seulement ne nous rend pas la dimension de vie de ce que nous étudions mais réduit la réflexion elle-même. » (Deshayes, 2000 : p. 15)

On comprend ici que revenir dans le texte sur le parcours de terrain ne répond pas seulement d'une volonté d'être honnête avec le vécu, mais aussi d'une volonté de montrer au lecteur comment se répondent théorie, expérience et élaboration méthodologique. Mais comment retracer cette expérience et relater ces expérimentations tout en déroulant l'argumentaire permettant de défendre une thèse ? Sur quels ressorts, sur quels procédés s'appuyer afin que narration ethnographique et considérations théoriques se corrélerent, fusionnent l'une avec l'autre ?

Il m'a paru judicieux de retracer trois "itinéraires de recherche" qui renvoient à la fois à trois grands ensembles de questionnements théoriques abordés pour cette recherche et à trois chemins empruntés sur le terrain.

À l'issue de l'enquête, il m'est en effet apparu que mon terrain s'était divisé en trois grands "pôles". Ceux-ci ne correspondent pas nécessairement à des ensembles territoriaux et n'ont pas été explorés successivement, mais alternativement. Ils répondent donc plus à des itinéraires réflexifs, des chemins de pensée, qu'à un découpage topologique du terrain ou à un tronçonnage chronologique de l'enquête. Seuls les contours du premier pôle (faisant l'objet de la deuxième partie) se définissent à partir de critères géographiques : celui-ci s'ancre dans la ville de Douarnenez. L'enquête menée dans cette commune forme un ensemble cohérent car j'ai cheminé progressivement autour d'un nombre restreint de questionnements et d'hypothèses. Le second pôle (dont il est question dans la troi-

sième partie) ne renvoie pas à un territoire mais aux différents lieux qui composent la "scène" des conteurs contemporains : les salles de spectacles, écoles, bibliothèques etc. J'y ai ajouté les espaces dans lesquels les conteurs ont pu faire des expérimentations scéniques, c'est-à-dire l'atelier d'un photographe et l'atelier d'apprentis-dessinateurs. Dans tous ces lieux et ces espaces, nous nous sommes collectivement interrogés sur la chorégraphie et la gestuelle des conteurs. Le troisième et dernier pôle (présenté dans la quatrième partie) renvoie aux réflexions que j'ai pu mener (toujours dans une logique d'anthropologie partagée) autour des formations et des ateliers-contes. Ceux-ci ont quasiment tous pris place dans les quartiers de l'agglomération lyonnaise, là où résident un grand nombre de personnes issues de l'immigration (le Mas du Taureau à Vaux-en-velin, le quartier de l'Isle à Vienne, le quartier des Clochettes Saint-Fons etc.).

Ces pôles se superposent presque parfaitement aux trois focales ethnographiques dégagées précédemment : du côté de Douarnenez, j'ai exploré presque exclusivement le contexte du contage, la scène a occupé les devants dans les divers espaces du second et c'est dans les quartiers urbains de l'agglomération lyonnaise que j'ai pu me frayer de beaux chemins dans les coulisses des conteurs. Une fois ces trois pôles distingués, il a fallu, pour écrire, mettre en récit les itinéraires parcourus dans chacun d'entre eux mais aussi les agencer les uns les autres pour qu'ils forment au final un seul et même sentier, celui de la réflexion anthropologique.

Pour relater ces itinéraires, comme pour élaborer n'importe quel récit, une part de re-création/déformation du vécu a été nécessaire. C'est là la condition *sine qua non* pour rendre dicible et fertile l'expérience et même, plus prosaïquement, pour pouvoir l'écrire. Cela dit, un tel exercice peut être fait de plusieurs manières, en choisissant par exemple de relater uniquement les "moments forts" du terrain, ou au contraire en décidant de faire part à la fois de ce qui a réussi et de ce qui a été moins concluant, les fausses pistes, les essais... J'ai adopté la seconde option, car elle correspondait bien mieux à ma progression et ma méthodologie. Je me suis basée sur les déclics heuristiques propres au travail de terrain pour concevoir l'armature et la progression du texte. Cette approche, parce qu'elle n'occulte pas le processus d'analyse, répond une fois de plus à la « critique textuelle » énoncée depuis déjà plusieurs décennies dans la discipline²⁵. Ainsi, le lecteur pourra "entrer" dans la problématique de cette thèse par des sentiers assez proches de ceux que j'ai empruntés pour explorer le sujet *in situ*.

Précisons enfin qu'en écrivant, j'ai toujours gardé à l'esprit le fait que mes interlocuteurs de terrain pourraient, un jour prochain, me relire. Cela ne m'a pas conduit à édulcorer le vécu, à être consensuelle, ou à "lisser" ma version des faits

25. Je renvoie, pour cette question, aux considérations de Mondher Kilani (1994).

(celle-ci étant déjà largement empreinte de la collaboration établie avec eux sur le terrain) mais plutôt à rester toujours en état de veille sur les problématiques éthiques soulevées par la recherche anthropologique.

*

* *

Contes et contage ont probablement eux aussi quelque peu influencé la manière d'écrire. Cela expliquerait en tout cas que dans ce chapitre, autant de dimensions de la recherche aient été présentées par le recours à des triades : trois temps, trois thèmes ou encore trois facettes (à l'instar des trois épreuves, des trois sorts ou des trois souhaits, mais sans emprunter l'articulation logique « thèse, antithèse, synthèse »). En guise de rappel, récapitulons-les succinctement. Après avoir énoncé la problématique, j'ai défini mon approche de la discipline en adossant trois attributs au terme anthropologie (pragmatique, attentive au sujet qui énonce et modale), distingué trois focales ethnographiques différentes (la scène, les coulisses et le contexte) et dégagé trois modes opératoires au travers desquels se caractérise une méthodologie d'enquête (l'expérimentation, le dialogisme, la réflexivité). Quant à l'organisation des propos à venir, elle aussi s'agencera de manière tripartite puisque c'est le récit de trois itinéraires de recherche qui servira de guide pour dérouler le fil de la réflexion théorique !

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Dans cette partie, il a beaucoup été question de "prises de dispositions", de "prises de positions" et de "mise en disposition". J'ai commencé par revenir sur les dispositions qui ont été adoptées par d'autres chercheurs afin d'étudier le conte ou la parole. De là, j'ai progressivement pu dégager les dispositions qui ont été mobilisées pour pouvoir aborder la performance orale des conteurs ; d'abord à un niveau plutôt théorique (la problématique de recherche), ensuite à un niveau plutôt méthodologique (les dispositifs d'enquête) et enfin au niveau scriptural. Ce faisant, c'est bel et bien le lecteur que j'ai tenté de "mettre en disposition". Mais pour que tous ces éléments de cadrages ne restent pas simplement de beaux effets d'annonce, il s'agit maintenant de sortir de la phase préparatoire et d'entrer véritablement dans le vif du sujet.

Deuxième partie

CONTEURS EN CONTEXTE DOUARNENISTE

Comme je l'ai montré dans le premier chapitre (cf. chapitre 1), les chercheurs qui se sont intéressés à la performance orale des conteurs ont souligné à quel point il est important de prendre en compte le contexte pour étudier la littérature orale. Mais qu'est-ce qu'un contexte ? Comment ont-ils défini ce terme passe-partout ? Geneviève Calame-Griaule fait partie de ceux qui ont tenté d'en tracer les contours :

« Le *contexte* comprend des données telles que l'environnement naturel, la culture matérielle, l'organisation sociale et religieuse, mais aussi la vision du monde, qui est l'interprétation par le groupe humain de la réalité qui l'entoure. » (Calame-Griaule, 1990 : p. 120, souligné par elle)

Cette acception du terme renvoie à un ensemble aussi large, voire plus large, que celui que Edward Burnett Tylor dégageait pour définir la culture en 1871 ²⁶ :

« ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme vivant en société. » (Izard, 2000 [1991] : p. 190, citant Tylor 1871)

C'est dire si le domaine envisagé est vaste ! Paul Zumthor, dans *La lettre et la voix* (1987), rétrécit au contraire au maximum le champ d'investigation. Il préfère rester au plus proche de la performance orale pour examiner le contexte. En d'autres termes, il se restreint à l'étude des circonstances d'énonciation. Voici comment il l'exprime :

« J'entends par "circonstances" ce que, d'un point de vue sémiotique ou linguistique, on nomme généralement "contexte", mais dont je restreins la notion à la constitution du fait poétique. » (Zumthor, 1987 : p. 281)

De mon côté, je ne tenterai pas de définir le terme, car c'est plutôt un angle d'approche, une façon d'observer le contage qui m'intéresse ici (le contexte comme focale ethnographique plutôt que le contexte comme objet d'étude). Si je m'attache à cet examen particulier, c'est que sur le terrain dont il est question dans cette partie de la thèse, il est apparu dès le départ que le contage semblait avoir un impact fort au delà du moment de l'énonciation. Pour délimiter les "frontières" de cette focale, je me suis donc appuyée sur celles que les conteurs et leurs spectateurs définissaient eux-mêmes. Ici, l'échelle la plus socialement significative semblait être celle de la ville, Douarnenez. La focale proposée par Paul

26. Définition qui sera ensuite amplement critiquée, bien qu'elle soit reconnue comme la première définition anthropologique de la culture (Izard, 2000 [1991] : p. 190).

Zumthor était donc trop limitée pour comprendre la portée sociale du contage sur ce terrain et il n'a pas été possible d'embrasser le vaste ensemble défini par Geneviève Calame-Griaule. C'est un juste milieu qu'il a fallu trouver, celui qui était accessible par le biais d'une ethnographie.

Les deux objets d'investigations dégagés par Geneviève Calame-Griaule ont été considérés : l'influence du contexte sur le « contenu du texte comme message » et réciproquement, l'influence du texte (récit) sur le contexte (1990 : p. 120). En effet, pouvait-on comprendre les effets du contage sur un contexte sans cerner d'abord comment il s'en imprègne ? Le mouvement du conte vers le contexte a été, comme le note la chercheuse (Calame-Griaule, 1990 : p. 120), moins observé que le premier par les spécialistes du domaine²⁷. C'est pourtant lui qui guidera la démonstration tout au long de cette partie.

Dans le chapitre trois, je montrerai comment la réalisation d'un film documentaire a conduit à s'interroger sur la place et le rôle tenu par la parole conteuse dans cette ville. Le chapitre suivant présentera la manière dont les conteurs s'imprègnent du contexte douarneniste pour constituer leur répertoire et donner forme à leur contage. Le cinquième chapitre viendra clore la réflexion en montrant comment le contage a été mobilisé dans le cadre d'un événement culturel pour agir sur ce contexte. Précisons enfin qu'une bonne partie des idées développées dans ces trois chapitres a déjà fait l'objet d'une publication scientifique (Drouet, 2013).

27. Elle précise en effet : « Mais inversement, et bien que cela ait été peu remarqué jusque-là, on peut dire que le texte a une influence sur le contexte dans la mesure où, en véhiculant les modèles culturels d'une génération à une autre, ou plus simplement d'un auditeur à un autre, il contribue à leur reproduction et joue ainsi le rôle d'un conservatoire des valeurs traditionnelles. » (Calame-Griaule, 1990 : p. 120).

IMMERSION AUDIOVISUELLE À DOUARNENEZ

3

Puisqu'il convient ici d'entrer progressivement en contexte, commençons par livrer quelques données historiques sur les recherches menées dans la région. Si l'on commence par le domaine qui m'intéresse ici – l'étude du conte –, on peut affirmer sans hésitation que les chercheurs bretons sont des pionniers. Comme j'ai pu le signaler dans le chapitre 1, c'est grâce à l'impulsion donnée par la création de l'Académie Celtique (1804) et la publication d'un recueil de chants bretons (le *Barzaz-Breiz*) en 1839 par Théodore Hersart de la Villemarqué que s'instaure progressivement en France l'étude du folklore. Au même titre que ce dernier, les collecteurs bretons François-Marie Luzel et Paul Sébillot seront les « principaux artisans de l'avènement de la littérature orale comme objet d'étude scientifique en France » au XIX^e siècle (Postic, 2008 : p.46). C'est que depuis le XVII^e siècle – période durant laquelle le celtisme, encore appelé « celtophilie » ou celtomanie prend son essor – la Bretagne est vue comme la terre des origines, comme le rappelle le spécialiste en littérature orale Joseph Rio :

« On chercha à faire de la "Bretagne armorique" la terre celtique par excellence, par sa langue – le breton étant la trace vivante du gaulois/celtique ; il fut même décrété "langue-mère" –, par ses monuments archéologiques (dolmens et menhirs) [...] par ses pratiques culturelles et ses rituels traditionnels souvent abusivement attribués à un héritage druidique et bardique ! » (Rio, 2008 : p. 113)

De fait, étudier et "prélever" la tradition orale de la région s'est vite imposé comme une importante entreprise. Plus tard, quand la première grande vague de collecte s'interrompt, de vives attaques, notamment de la part dudit « mouvement breton », se font entendre à l'égard des folkloristes « rendus responsables d'une image passéiste de la Bretagne » (Postic, 2008 : p. 55). À la fin des années 1930, les collectes reprendront comme partout en France, mais le domaine restera marqué, en comparaison avec les autres pays européens, par un sérieux retard.

Après l'apparition de l'ethnologie française dans les années 1950, les travaux des folkloristes et autres amoureux du "terroir" sont vite relégués, dans la sphère scientifique, au rang des études de "bas étage" (cf. historique des études sur le conte proposé dans le chapitre 1). *A posteriori*, une valeur scientifique ne sera accordée par la discipline qu'aux travaux postérieurs aux années 1950. En témoigne encore la façon dont Françoise Zonabend présente l'historique des recherches en France dans le dictionnaire de Pierre Bonte et Michel Izard :

« Les recherches anthropologiques sur la France ont véritablement vu le jour lorsque des chercheurs se sont attachés à appliquer à la connaissance de la société et de la culture de ce pays les méthodes d'analyse et d'enquête qui sont celles de l'ethnologie exotique. »
(Zonabend, 2000 [1991] : p. 295, je souligne)

Et à ce niveau, folkloristes bretons et "bretonnants" ne sont pas épargnés. Pourtant, c'est une étude portant sur la région qui marque, à la même époque, les débuts d'une approche dite « plus scientifique » pour l'étude ethnologique dans le domaine français : elle est dirigée par Edgar Morin et s'intitule *Commune en France, la métamorphose de Plodémet*¹ (1967). Sa résonance dans la discipline est révélatrice de la manière dont on considère, dans les années 1950, l'ethnologie du proche. Il s'agit à l'époque de transférer les méthodes du "lointain" (les terrains dits « exotiques ») pour étudier les "indigènes locaux". Or la Bretagne, et même plus précisément les petites communes du bout de la terre, avec leur caractère rural et leur "excentricité" au regard du paysage français (ne serait-ce que du point de vue linguistique), ont tout pour séduire² : voilà de "l'exotique" aisément accessible, du "proche" aux allures de lointain.

C'est bien en réaction à ce regard exotisant que quelques temps plus tard, les Bretons plébiscitent le travail d'un "local". Si Pierre Jakez-Hélias rencontre un franc succès avec son *Cheval d'Orgueil* (1999 [1975]), c'est aussi parce qu'il milite pour que les Bretons ne soient pas dépossédés du discours sur leur propre région³. Réagissant à l'étude d'Edgar Morin, ce dernier se présente comme « un indigène qui cherche à prendre pleine conscience de son indigénat » (1999

1. Edgar Morin a volontairement usé d'un faux nom de commune, l'étude en question portant en réalité sur le village de Plozévet, situé dans le Finistère Sud.

2. Les "locaux" étudiés par Edgar Morin (les habitants de Plozévet) s'interrogeront sur les raisons d'un tel engouement pour leur commune. Aujourd'hui encore, l'étude fait couler de l'encre. Un corpus en ligne a même été mis en place à ce sujet, permettant de donner un aperçu et des compléments sur les enquêtes en question : <http://plozevet.hypotheses.org/plozcorpus/les-enquetes-de-plozevet>.

3. L'étude de Pierre Jakez-Hélias porte sur le village de Pouldreuzic, situé justement à quelques encablures de Plozévet, la commune décrite par Edgar Morin.

[1975] : p. 635).

Côté cinéma, la prise ou "reprise" de parole des Bretons est, dans les mêmes décades, très importante. Félix et Nicole Le Garrec réalisent par exemple un documentaire à caractère ethnographique (1980) sur le mouvement social qui agite la commune de Plogoff (manifestations contre le projet d'installation d'une centrale nucléaire), située dans le Finistère. À l'époque, le militantisme n'apparaît pas uniquement à l'image car la réalisation d'un film fait, en elle-même, acte de revendication⁴. Par là, il s'agit, entre autres, de riposter aux indécidables parfois produites par les "regards extérieurs".

Voilà de quoi donner une petite idée des enjeux politiques et scientifiques qui se sont joués les siècles et décennies passés sur le "terrain breton". C'est donc plusieurs années après ces épisodes historiques (en 2009) que Mathilde Mulot⁵ et moi-même décidons de réaliser un documentaire à caractère ethnographique dans la région. Le fait que je sois originaire du sud-Finistère (plus précisément du pays bigouden décrit par Edgar Morin et Pierre Jakez-Hélias) nous permet sûrement d'entrer en relation plus facilement avec les gens de Brest et Douarnenez. D'emblée, certaines suspicions à notre égard sont levées : en "bons voisins", il paraîtrait étrange que nous venions examiner cette commune pour satisfaire une quelconque envie d'exotisme. Notre démarche est particulièrement bien comprise et acceptée par les Douarnenistes qui nous compareront même parfois à d'autres femmes cinéastes qui ont aussi filmé le port finistérien, telle Marie Héliat (2001) ou Emmanuelle Pencalet (2011). Il faut aussi dire qu'à Douarnenez, le cinéma et l'approche ethnologique sont déjà bien connus, notamment grâce à l'existence d'un festival de films « sur les minorités » (*Gouel ar Filmoù*, le Festival de Cinéma de Douarnenez) et d'un musée à vocation ethnologique (le Port-Musée de Douarnenez) qui ont pignon sur rue.

Notre idée de départ n'est ni de nous pencher sur le conte, ni sur ladite « culture bretonne ». Ce sont plutôt les métiers de la mer qui nous intéressent. Nous choisissons de nous rendre dans deux ports bien différents, Brest et Douar-

4. La réalisatrice Nicole Le Garrec est mentionnée par Marc-Henri Piault quand il retrace l'histoire des liens entre cinéma et anthropologie (2008 [2000]). Il cite ses travaux en évoquant l'importance du cinéma militant : « Il serait donc logique que nous évoquions ici cette période des années soixante-dix-quatre-vingt qui a vu s'épanouir, en France notamment, le cinéma "militant". [...] Une prise de parole généralisée devait passer par une prise d'images conduisant à la maîtrise de soi et de son image par chacun. » (2008 [2000] : p. 187)

5. Mathilde Mulot débute actuellement une carrière de réalisatrice (documentaire). À l'époque, elle est, comme moi, tout juste titulaire du diplôme de Master en anthropologie délivré par l'Université Lyon 2.

nenez, afin de tenir un propos sur un large panel de métiers.

Historiquement, l'un est connu pour son activité commerciale et militaire, l'autre pour la pêche. Le port de la cité du Ponant (Brest) est le premier port commercial breton, celui qui a le plus important tonnage. Celui de Douarnenez a aussi connu ses "heures de gloire" : il établissait « sa supériorité sur la pêche de la Bretagne atlantique » pendant la première moitié du XIX^e siècle (Couliou, Le Boulanger et Vilbrod, 1998 : p. 10). Mais l'activité connaît un net déclin après la Seconde Guerre mondiale, notamment en raison des suites de la « crise sardinière ⁶ ». La pénurie de petits poissons bleus entraîne des problèmes économiques sévères dans le port de Douarnenez puisque l'activité de pêche lui était, jusque là, presque exclusivement consacrée. Malgré une succession de tentatives pour redresser la situation, le port ne connaîtra jamais plus les succès d'antan. Selon le bilan dressé récemment par le géographe et économiste Jean-René Couliou (1998), ce port est l'un de ceux qui seront les plus affectés par la crise sur le littoral méridional breton ⁷. Sa dimension est donc aujourd'hui sans commune mesure avec le port brestois. Néanmoins, il est encore réputé pour les nombreuses conserveries de sardines qui s'y sont développées à l'époque industrielle.

En outre, les deux villes ne sont pas voisines, une petite centaine de kilomètres les sépare. Un grand nombre de caractéristiques démographiques les distingue également : elles n'ont pas la même dimension, Douarnenez compte environ 15 000 habitants et Brest environ 140 000 ; la population de Brest croît d'année en année, tandis qu'elle décroît à Douarnenez (*Octant Info*, 2012, document de l'INSEE Bretagne). En somme, les tempos, cadences, activités de ces deux villes sont bien différents.

Malgré ces disparités, nous souhaitons cerner, par le film, la manière dont les Brestois et les Douarnenistes vivent et se représentent les métiers de la mer. Il s'agit d'appréhender les ambiances singulières qui règnent dans ces espaces tournés vers la mer en recueillant les témoignages de travailleurs, d'habitants. Dans cette optique, le contage est pour nous une parole parmi d'autres qui pourrait nous informer d'un vécu, d'une vision de l'environnement maritime. Ainsi, initialement, nous interrogeons un environnement de travail. Loin de nous l'idée de se pencher sur un contexte d'énonciation. Mais rapidement, nous serons frappées

6. Cette crise débute avec une première chute de ressources de sardines en 1880. Elle affectera surtout les ports bretons et vendéens qui ont fait de cette pêche leur spécialité (pour une analyse plus poussée, voir Couliou, Le Boulanger et Vilbrod, 1998 ; Durand, 1991).

7. Dans un ouvrage consacré à ce thème, voilà comment il conclut sa contribution : « Alors, Douarnenez, le plus frappé de tous les ports bretons ? À ce jour, la réponse est affirmative. » (Couliou, Le Boulanger et Vilbrod, 1998 : p. 43)

par la singularité de la parole conteuse. Et de ce constat naîtra ensuite l'envie d'appréhender le contage en contexte.

Ce chapitre vise à retracer le commencement de cette aventure. Il s'agit de montrer de quelle manière l'élaboration du film *Les Bateaux meurent aussi* (2009) a déclenché un tel questionnement. Pour que la trajectoire de pensée soit convenablement retracée, le plan du chapitre se divise en trois sections correspondant aux étapes d'une réalisation documentaire : les repérages, le tournage et le montage. Précisons également que je me concentrerai presque exclusivement sur le terrain douarneniste car c'est dans cette ville que l'envie d'observer le contage en contexte a émergé.

3.1 LES REPÉRAGES, UNE ENTRÉE DANS LES LIEUX

En 2009, Mathilde Mulot et moi-même décidons de nous initier aux techniques de réalisation documentaire. Auparavant, aucune de nous deux n'a eu l'occasion de porter un projet de film de bout en bout.

L'objectif, à cette époque, n'est pas d'entamer une recherche mais plutôt d'effectuer un exercice de réalisation filmique. C'est pourquoi nous décidons de nous familiariser avec les "règles" ou façons de faire du "milieu du cinéma" en soumettant notre projet de film à différents professionnels ou institutions du domaine : producteurs, financeurs consacrés (Centre National de la Cinématographie, Société Civile des Auteurs Multimédia, Conseil Régional etc.), télévisions locales, Cinémathèque de Bretagne etc⁸. En parallèle, nous réunissons une équipe de techniciens bénévoles, composée d'une cadreuse, d'un technicien son, d'un assistant réalisateur et d'un régisseur. La plupart sont de jeunes professionnels encore "en devenir". C'est avec leur soutien et la présence de certains d'entre eux que s'entame le travail préparatoire du film.

8. Vincent Michaud, co-dirigeant de la société de production lyonnaise *2017 Films*, nous vient en aide pour constituer les demandes de subventions. Si la plupart de nos requêtes n'aboutiront pas, nous parviendrons quand même à décrocher de petites aides de la part de la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports du Finistère et du Service Jeunesse de la ville de Vileurbanne (FIJ). Le maigre budget dont nous disposerons (nous dépenserons moins de 10 000 euros, et ce, en estimant les prêts de matériel ou autres aides en nature) nous permettra de nous munir d'un parc matériel sommaire mais suffisant : deux caméras (en location), un enregistreur numérique, des perches, micros et quelques autres accessoires *ad hoc* (cassettes, bonnettes etc.).

3.1.1 Imaginer le terrain (la première note d'intention)

Pour présenter notre projet de film à des structures d'aide, nous devons nous prêter au jeu de l'écriture filmique. En effet, il est nécessaire de constituer un dossier-type qui informe les potentiels producteurs ou financeurs des intentions et idées de traitement cinématographique⁹. C'est à cette fin que nous consultons différents manuels destinés aux "apprentis-réalisateurs". En matière de documentaire, il semble que ceux-ci s'accordent, à quelques variantes près, sur une sorte de document-modèle : « ce dossier se compose le plus souvent de cinq textes : l'idée, le résumé, la note d'intention, la fiche de traitement, le synopsis. » (Mauro, 2005 : p. 30). L'ensemble de ces textes vise à donner un aperçu, à l'écrit, de ce qui sera ensuite donné à voir et à entendre dans le film. Nous constituons la première mouture de ce dossier en janvier 2009 (cf. annexe A.1) tout en nous interrogeant sur la manière de nous approprier de telles méthodes.

Nous tenons à respecter les codes du documentaire, sans négliger pour autant ceux de la discipline anthropologique. Il s'agit donc de faire coïncider démarche ethnographique et démarche d'élaboration filmique et ce, malgré le fait que notre approche s'inscrive d'emblée en léger décalage avec celle du chercheur de terrain. Si c'est l'exercice de réalisation qui est le principal moteur de notre entreprise et pas celui de la recherche, rien ne nous empêche d'adopter la vigilance de l'ethnographe vis-à-vis des modalités d'immersion et de positionnement au sein de ce "terrain filmique". Comme il est de mise dans la discipline, nous choisissons d'afficher très clairement à nos interlocuteurs l'objet de notre venue. Nous nous introduisons en tant qu'apprenties-réalisatrices et anthropologues "en herbe". À un autre niveau, les préceptes de l'ethnographe sont bien plus difficile à respecter. Le dossier à adresser aux producteurs et financeurs nous oblige à choisir des angles de vue et à articuler un propos sur le terrain alors que nous sommes tout juste en train de le découvrir. Or, s'il nous est déjà arrivé d'imaginer un terrain avant d'y mettre littéralement les pieds ou encore de prendre en notes les impressions ressenties lors des premières rencontres, il nous est moins familier de devoir produire un écrit "officiel" dans lequel sont consignées toutes nos projections ou idées pré-conçues. Ces partis pris n'ont pas de caractère définitif, néanmoins ils nous poussent à aller bien plus loin que la formulation d'une simple question de départ ou hypothèse de recherche. Il s'agit non seulement d'imaginer le terrain, mais aussi de prévoir sa "mise en récit" et sa "mise en images".

À ce stade préliminaire de la réalisation, voici comment se résume notre intention filmique : l'idée est d'appréhender la relation vécue mais aussi la relation

9. Une des moutures de ce dossier est inséré en annexe A.1.

"rêvée" ou "fantasmée" qu'entretiennent certains travailleurs de la mer des ports de Brest et Douarnenez avec l'espace maritime. Nous partons donc du présupposé que ces personnes "rêvent" la mer tout autant qu'ils la côtoient. Ce postulat de départ est couché noir sur blanc dans la première mouture de notre note d'intention :

« la mer n'est pas seulement un décor ou un paysage pour les habitants de ce lieu, elle fait vivre des légendes, des imaginaires forts. »
(Cette phrase est extraite de la note d'intention rédigée en janvier 2009 que l'on retrouvera dans son intégralité en annexe A.1.)

Une telle projection sur le terrain n'est probablement pas venue de notre seule imagination. L'historien des mentalités Alain Corbin (1988) a d'ailleurs démontré que l'idée n'est pas neuve. Elle prendrait racine au début du XVIII^e siècle, lorsque apparaît le « désir du rivage », et se renforcerait au travers des écrits romantiques¹⁰. De fait, ce serait en suivant un long chemin de maturation que se serait ancrée, jusque dans nos têtes, « la fiction selon laquelle les peuples des rivages sont des amoureux de la mer » (1988 : p. 252). Lorsque les repérages seront mieux entamés, Mathilde Mulot et moi-même reviendrons sur cette conception romantique (au sens historique du terme, donc), pour nuancer et préciser le propos, mais auparavant, ce postulat nous sert de tremplin pour émettre d'autres hypothèses et construire le propos filmique.

Toujours dans la première version de la note d'intention, nous présumons qu'en s'intéressant à la manière dont les marins "rêvent" la mer, il serait possible d'appréhender comment ils "vivent" la mer. Autrement dit, nous faisons l'hypothèse qu'une entrée par l'imaginaire permettrait de comprendre la relation qui s'établit entre les travailleurs de la mer et leur environnement. Les récits de fictions (contes, légendes, croyances, superstitions, rumeurs etc.) dont ils seraient porteurs pourraient, par exemple, en dire long sur leurs conditions de travail, leurs modes de vie etc.

Cette supposition oriente nos choix narratifs, elle nous donne une direction pour la "mise en récit" du documentaire : le quotidien et les imaginaires des personnes rencontrées devront être montrés, dans le film, comme les deux faces d'une même réalité ou les deux versants d'une même histoire. Le titre provisoirement choisi pour le documentaire traduit bien cette idée. Nous l'intitulons au départ *Escapes*

10. L'un de ceux qui auraient participé à ce mouvement n'est autre que Charles Nodier, folkloriste renommé et passionné de contes ! D'après Alain Corbin, sa collecte en littérature orale aurait contribué à susciter une certaine fascination pour ceux qui vivent sur le littoral. L'historien note qu'aux « yeux du voyageur [Charles Nodier], le peuple des rivages se fait alors le dépositaire du légendaire des grèves. » (1988 : p. 251).

aux portes de l'imaginaire pour suggérer que le film s'ancre dans des ports, mais aussi dans des lieux propices à déclencher l'imagination. Pour la narration filmique, l'idée est de trouver une forme qui permette d'opérer des aller-retours entre récits de fiction et scènes du quotidien. Pour cela, nous souhaitons entrer en matière par le biais d'un récit oral circulant sur le terrain. À terme, les séquences relatives à ce récit encadreraient d'autres types de scènes où l'on donnerait par exemple à voir les activités rythmant les espaces portuaires (un chantier de construction navale, le débarquement des bateaux de pêche etc.). Voici comment nous formulons ce souhait dans la note d'intention :

« Les fils rouge de ce carnet de route seront les histoires, les légendes attachées à ces lieux ; celles que l'on transmet par la voie orale. »
(Cette phrase est extraite de la note d'intention rédigée en janvier 2009 que l'on retrouvera dans son intégralité en annexe A.1.)

Nous prévoyons de collecter sur place deux "récits-cadres" : l'un pour la partie du film consacrée au port de Brest, l'autre pour les séquences qui montrent Douarnenez. Souhaitant que les "récits-cadres" donnent sens aux prises de vues réalisées auprès des travailleurs de la mer, il est crucial qu'ils fassent écho, d'une manière ou d'une autre, avec un quotidien ou des réalités vécues. Pour la partie du film qui concerne la ville de Douarnenez, nous pensons à la légende de la Cité d'Ys. Celle-ci relate les aventures du roi Gradlon et de sa fille, Dahut (ou Dahud) et s'achève sur l'engloutissement d'une ville, la fameuse Cité d'Ys. Dans de très nombreuses variantes – notamment certaines de celles collectées par Anatole Le Braz (1966 [1893] : p. 280-286) ; celle de Thierry Jigourel (2005) et celle de Gabriel Jan (2007) – les ruines de la ville sont localisées aux alentours de la baie de Douarnenez (tout du moins dans le royaume de Cornouaille). À la fin du XIX^e siècle, l'histoire hantait véritablement les esprits, comme en témoigne la savoureuse collecte d'Anatole Le Braz (1966 [1893]). Elle était prétexte à lever le voile sur des phénomènes inexplicables et permettait probablement aussi de canaliser des peurs. Le récit suivant, recueilli et transcrit par le folkloriste breton, montre par exemple que l'histoire de la Cité d'Ys permettait de gloser sur les mystères entourant la météorologie marine :

« Ahès ou Dahut, la fille unique du roi Grallon [graphie bretonne pour Gradlon], continue de hanter la mer depuis la nuit où son père, sur l'ordre de Saint Gwénolé, l'y précipita. Seulement elle a changé son nom d'Ahès ou de Dahut contre celui de Mary Morgane. Quand il y a belle lune au large et que le temps trop clair annonce un orage prochain, on l'entend qui chante avec sa voix de sirène, comme il est dit dans une vieille *gwerz* dont je n'ai retenu que ces derniers vers :

Ahès breman Mari Morgan / E skeud ar loar, dan noz, a gan (Ahès, maintenant Mary Morgane / au reflet de la lune, dans la nuit, chante) – Conté par Tine Fouquet. Île de Sein. » (Le Braz, 1966 [1893] : p. 282)

À ce stade de l'enquête, tout porte à croire que le récit est toujours vivace dans la localité et pourrait encore fait l'objet de conversations chez les habitants ou travailleurs du port. Dans divers magazines ou livres récents feuilletés lors de repérages – notamment un magazine édité par le journal Ouest France (2009,) – il est présenté comme « un pilier du légendaire breton », aux côtés par exemple des célèbres alignements de Carnac ou de la forêt de Brocéliande. Jean-Michel Le Boulanger, spécialiste de l'histoire de Douarnenez et professeur de géographie à l'Université Bretagne-Sud, glose lui aussi assez longuement à son sujet dans l'ouvrage intitulé *Douarnenez, Histoire d'une ville*¹¹ (2000 : p. 12-16). Toujours pendant nos premiers pas sur le terrain, une conférence est tenue sur la légende à Penmarc'h (quartier quimpérois) par l'historienne et adjointe de la Mairie de Quimper, Aline Cosquer. Nous nous disons alors que si le récit suscite encore autant de recherches, d'écrits, c'est qu'il doit encore "faire sens" à Douarnenez. Par conséquent, nous y faisons mention dans le premier séquenceur (cf. annexe A.1), avec l'idée d'en faire l'un des piliers de notre narration.

Corrélativement aux propositions de "mise en récit filmique", nous devons soumettre aux producteurs et potentiels financeurs des orientations en matière de "mise en images" et de "mise en sons". À ce niveau, les prévisions/projections doivent être formulées sous la forme d'une « note de traitement cinématographique ». Là encore, en amont, de nombreux déclics nous viennent du travail de documentation. Nous visionnons de nombreux films et certains se font source d'inspiration. *Finis Terrae* (Epstein, 1929) est l'une des fictions qui nous donne des idées pour dépeindre l'environnement maritime de Brest et Douarnenez. Comme le note Vincent Guigenno (2003), Jean Epstein y propose une photographie remarquable :

« Il éprouve, aux limites du monde, la *finis terrae*, une écriture poétique qui accorde autant d'importance à la nature et aux objets autant qu'à ces personnages. La mer est un personnage vivant dont la houle déferlante est la langue, les optiques des phares sont des yeux qui regardent l'océan. » (Guigenno, 2003 : p. 71)

11. En outre, l'historien montre à quel point la baie de Douarnenez, siège prétendu de la cité engloutie, est un lieu-clé de la ville ; celle-ci, dit-il, « lui donne pitance, nourrit les ventres, emplit les poches. » (2000 : p. 13)

Parce que la mer n'y est pas montrée comme une simple toile de fond, nous formulons le souhait de nous servir de ce film comme modèle. Par conséquent, dans la première note de traitement, de nombreux procédés sont déclinés pour "personnifier la mer" :

« Nous pourrions réaliser un montage dans lequel seront mis en parallèle des plans serrés sur des gestes et des inserts sur l'eau. Nous chercherons alors à rapprocher des images dans lesquelles les corps et l'océan se ressemblent. Une amplification des différents sons produits par la mer (par la houle, le vent, le sable etc.) procèdera également à sa personnification. » (Cette phrase est extraite de la note d'intention rédigée en janvier 2009 que l'on retrouvera dans son intégralité en annexe A.1.)

L'autre grand enjeu au niveau du traitement cinématographique est de trouver une esthétique pour évoquer le quotidien des travailleurs de la mer, mais aussi leur imaginaire. Cette fois, nous nous référons à Agnès Varda en citant les propos que la cinéaste tient dans le film *Mur, murs* (1981) : « Je voudrais traquer la réalité jusqu'à ce qu'elle devienne imaginaire, reprendre l'imaginaire et me servir de la réalité, faire de la réalité, revenir à l'imaginaire. » Plus concrètement, nous proposons de distinguer deux lignes esthétiques, l'une destinée aux "scènes de l'imaginaire" (lorsqu'est narré le récit de fiction, ou "récit-cadre" évoqué ci-dessus) consistant à augmenter les "effets de réalisme", l'autre destinée aux "scènes du quotidien" (lorsque l'on montre les travailleurs à l'ouvrage, ou les activités de l'espace portuaire etc.) consistant, à l'inverse, à augmenter les "effets de fictions". L'idée est donc de déranger les habitudes du spectateur en "ré-enchantant" les actes les plus banals et en banalisant les scènes dans lesquelles est évoqué le monde merveilleux de la légende.

Rapidement, nous devons faire face à certaines déconvenues. Avec les moyens techniques dont nous disposons, nos souhaits ne seront pas tous traductibles à l'écran. En outre, en approfondissant notre connaissance des espaces portuaires de Brest et Douarnenez et nous rapprochant de ses travailleurs, nous serons amenées à reformuler beaucoup de nos intentions. Ce sont nos imaginaires que nous avons jusque-là projetés sur ces lieux, bien plus que ceux des Douarnenistes et des Brestoises !

3.1.2 S'imprégner des lieux

Entre janvier et juin 2009, le dossier de présentation du film fait l'objet d'une petite dizaine de ré-écritures. Les différents ré-ajustements de la note d'intention,

du synopsis ou des notes de traitements cinématographiques sont causés par la découverte de certaines "réalités de terrain". Notre immersion dans les ports de Brest et Douarnenez commence à porter ses fruits car nous pouvons progressivement nous débarrasser de la série d'*a priori* sur lesquels étaient fondés nos premiers textes.

À la différence d'une immersion "classique" sur un terrain de recherche au cours de laquelle sont très souvent privilégiées les rencontres, le travail de repérage filmique nous oblige à porter une très grande attention aux lieux. En plus de chercher à mieux connaître les travailleurs douarnenistes et brestoïses, nous cherchons à nous imprégner des ambiances urbaines et portuaires. Nous observons longuement les aménagements des bords de mer tout en préparant nos futurs cadrages et nos futures captations sonores. Pour le tournage à venir, il nous faut, en outre, obtenir des autorisations des municipalités ou autres institutions pour accéder à ces lieux. Il en va par exemple ainsi pour le port de commerce de Brest, certains quais étant interdits au public. Rapidement, nous rencontrons de nombreuses entraves. Côté Douarnenez, ce qui nous cause le plus de souci est la limitation d'accès à l'Île Tristan.

Cet îlot, situé dans la baie et à très grande proximité¹² de deux des ports douarnenistes (Tréboul et le Port-Rhu), nous semble être un "décor" parfait pour évoquer l'imaginaire attaché à la mer. Non seulement la ville de Douarnenez lui doit son nom (*Douar* signifie "terre" en breton, et *Enez*, "île"), mais on raconte aussi qu'elle est le lieu de rencontre des célèbres amoureux maudits, Tristan et Yseult¹³. À la fois dans la mer et très proche de la terre, l'île semble être le pivot entre deux univers et pourquoi pas, pensons-nous alors, le parfait belvédère pour tenter d'apercevoir les vestiges de la mystérieuse Cité D'Ys... La Municipalité nous explique la démarche pour accéder au lieu tout en nous fournissant un plan de l'île prétexte à la rêverie (cf. figure 3.1¹⁴).

Le style graphique du cadastre s'apparente à celui qui est parfois employé pour représenter des "lieux utopiques". Les illustrations insérées dans l'étonnant *Dictionnaire des lieux imaginaires* conçu par Alberto Manguel et Gianni Guadalupi (1998 [1980]) ressemblent par exemple comme deux gouttes d'eau au plan de l'Île Tristan¹⁵. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de dessins qui

12. L'île devient presque île quand les coefficients de marée sont élevés. Environ quatre à cinq jours par mois, il est possible de la rejoindre à pied depuis le continent, lorsque la mer est au plus bas.

13. Voir notamment à ce sujet l'ouvrage de Jean-Michel Le Boulanger (2000 : p. 12-16).

14. Image disponible en ligne (http://www.mairie-douarnenez.fr/images/cadre_de_vie/ile_tristan/Situation.pdf), reproduite ici avec l'autorisation de la Mairie de Douarnenez.

15. Citons par exemple le dessin représentant les *Terres du Milieu* (Manguel et Guadalupi, 1998 [1980] : p. 558) du célèbre John Ronald Reuel Tolkien, celui correspondant à L'Île au trésor de

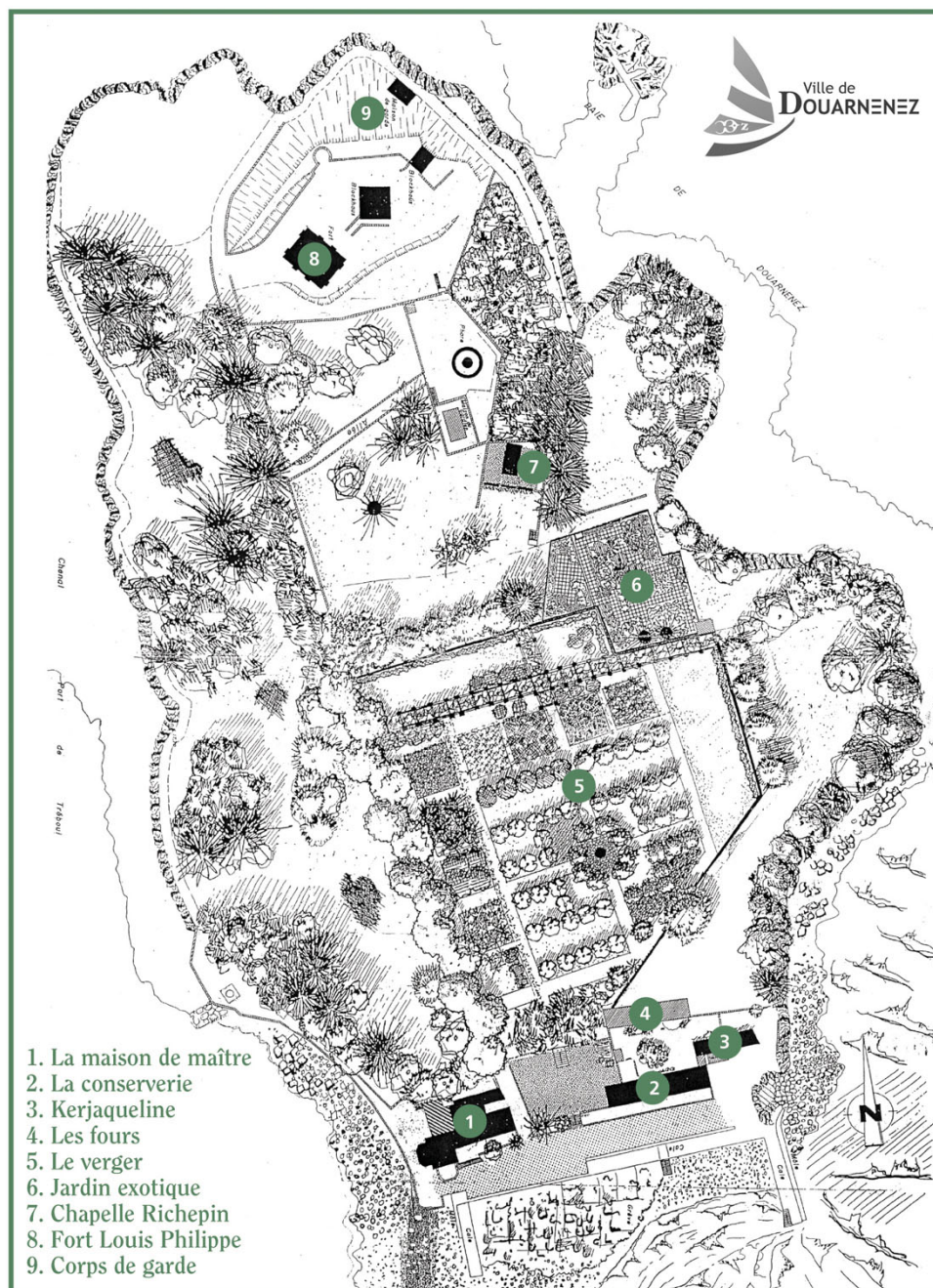


FIGURE 3.1 – Cadastre de l'Île Tristan

permettent d'appréhender la géologie des lieux sans pour autant recourir à tous les codes habituels de la cartographie (indications sur l'échelle de la carte, réalisme des proportions etc.). La dimension esthétique n'est pas négligée et la sobriété du trait ne fait qu'attiser l'imagination de celui qui regarde : que se cache-t-il derrière ces arbustes, ces chemins, ces forts ?

En décryptant attentivement les autres documents qui nous ont été fournis avec ce cadastre, nous découvrons que l'accès à l'île est très compliqué pour une équipe de tournage. Protégée par le Conservatoire du littoral, l'île ne reçoit que très peu de visiteurs. Un dispositif audiovisuel, si sommaire soit-il, ne peut donc pas y être accueilli. Malgré la constitution d'un dossier assez conséquent, notre requête échoue. Cela dit, l'expérience malheureuse n'est pas dénuée d'intérêt. Ce refus nous informe de la manière dont est considéré cet espace si singulier, situé au cœur de la ville et de la baie. Nous découvrons que l'endroit est très peu fréquenté par les Douarnenistes ; presque personne, excepté les groupes encadrés par l'Office du Tourisme de la ville, n'obtient l'autorisation de s'y promener. Dans le journal municipal d'information de la ville de Douarnenez (2008,), l'île est présentée comme un futur pôle d'attractivité :

« En ouvrant l'île au public, le pari est d'améliorer l'attractivité de la région, de faire de l'Île Tristan un atout touristique pour Douarnenez et sa région. Des animations (conférences, contes etc.) pourraient être envisagées sur l'île. » (*Le Dz. Journal municipal d'information de la ville de Douarnenez*, 2008, p. 7)

Ainsi, si les visites guidées et balades contées seront bientôt au rendez-vous, on comprend qu'elles ne seront pas d'abord destinées aux oreilles douarnenistes. L'imaginaire attaché à l'île (notamment la légende de Tristan et Yseult) semble être sorti du vivant de la parole pour se figer dans les panneaux d'affichage, pancartes adressées aux touristes. L'île est devenue l'image de Douarnenez pour les visiteurs, les extérieurs ; ses sentiers protégés sont devenus patrimoine ; ses espaces catalysent les imaginaires d'un temps appartenant à l'Histoire. D'où le fait que son cadastre prenne des allures d'illustration de littérature fantastique...

Progressivement, nous nous apercevons que les espaces patrimonialisés sont nombreux à Douarnenez. Parmi la multitude de bateaux qui nous entourent ¹⁶, certains semblent être relégués au "travail de mémoire", telles les épaves gisant

Robert Louis Stevenson (Manguel et Guadalupi, 1998 [1980] : p. 569) ou encore celui qui nous invite à explorer l'île de Robinson Crusoé (Manguel et Guadalupi, 1998 [1980] : p. 476).

16. On peut même dire que les bateaux sont omniprésents sur les lieux du futur tournage. Dans nos premiers rushes, on les retrouve à l'image et au son, au premier plan et au second, dans les fonds sonores et dans les dires. En somme, impossible de les manquer. Du début des repérages à la fin du tournage, nous assisterons à deux mises à l'eau et nous filmerons une multitude de

dans le cimetière à bateaux de la ville, éclairées lors des fêtes maritimes. Des navires mieux conservés sont visitables pour les touristes, car à Douarnenez, c'est même l'espace d'un des ports qui est devenu musée ! Ce processus, entamé depuis les années 1950, est remarquablement bien décrit par Jean-Michel Le Boulanger, historien et géographe :

« De périmètres protégés en acquisitions du Conservatoire, en passant par les espaces muséifiés, nos territoires se figent sous nos yeux. Le patrimoine s'élargit, qui, depuis les monuments, intègre des espaces alentour jusqu'aux champs de vision et aux perspectives. »
(Couliou, Le Boulanger et Vilbrod, 1998 : p. 134)

Forts de ces constats, nous quittons nos lunettes de touristes pour observer autrement cette ville. Certaines des propositions formulées dans notre première note d'intention nous paraissent désormais désuètes, naïves, piètres traces de notre méconnaissance du terrain. De nouvelles questions se posent à nous : pourquoi ce processus de patrimonialisation s'est-il enclenché à Douarnenez ? Qu'en pensent les habitants, mais aussi ceux qui y travaillent ? Quelles histoires, récits, fictions circulent aujourd'hui dans les bistrotts, les ruelles ?

Chemin faisant, nous rencontrons les futurs protagonistes de notre film : un marin-pêcheur, une petite dizaine d'ouvriers bénévoles sur un chantier de construction navale et deux conteurs amateurs¹⁷. Ces personnes se connaissent toutes les unes les autres (au moins "de nom"), même si elles ne se côtoient pas quotidiennement. Jean Pencalet et Patrice Goyat sont connus dans la ville de Douarnenez pour leurs talents de conteurs bien qu'ils ne pratiquent pas cette activité en tant que professionnels. Le premier est un instituteur à la retraite, il a commencé à conter devant des enfants en classe. Le second, directeur d'une maison de retraite, est passé du théâtre au conte. Tous deux nous parlent d'autres lieux de la ville, en particulier du sentier pédestre du quartier des Plomarc'h sur lequel ils ont fréquemment l'occasion d'organiser des balades contées¹⁸. En compagnie

bateaux : bateaux-labeur, bateaux-loisir (plaisance), bateaux-Histoire (ceux du Port-Musée, musée municipal de Douarnenez), bateaux-mémoire (ceux du cimetière à bateaux) !

17. Signalons que presque tous – excepté les conteurs que nous avons contactés par téléphone – ont été rencontrés au hasard de nos pérégrinations dans la ville de Douarnenez. Notre projet de film ayant trouvé écho dans certaines conversations, deux personnes, Laurent Drogoul et Gildas Drouilleau, ont même fait la démarche de venir nous trouver. Alors membres d'une association de « valorisation du patrimoine maritime » (*association Port-Rhu*), ces derniers nous ont proposé de filmer des techniques de pêche dites « traditionnelles ». Malheureusement, nous n'avons pas pu passer suffisamment de temps en leur compagnie pour consacrer une séquence à cette activité.

18. Expression consacrée dans le milieu du conte pour désigner les contages réalisés en plein air, au fil d'une promenade.

de toutes ces personnes, nous nous familiarisons progressivement avec les lieux et le parler douarneniste car dans les dires, les expressions locales vont bon train. La légende de la Cité d'Ys ne semble pas avoir l'écho que nous espérons sur le terrain. Elle n'est pas un récit phare dans le répertoire des conteurs (qui la connaissent malgré tout sur le bout des doigts) et retracer le travail des pêcheurs ou des ouvriers navals à travers elle nous paraît inadéquat. Nous nous apercevons que tous les discours que nous avons réunis autour de celui-ci lors du travail de documentation provenaient d'ouvrages d'historiens (Aline Cosquer, Jean-Michel Le Boulanger), de magazines destinés à présenter la Bretagne au grand public (*Regards sur la Bretagne. La Bretagne secrète et mystérieuse*, 2009,) ou encore de collectes déjà fort datées (Le Braz, 1966 [1893]). Pour prendre connaissance de cette part dite « immatérielle » du « patrimoine » local, mieux vaut désormais se rendre en bibliothèque ou au Musée plutôt qu'au café. *A contrario*, les histoires de Patrice Goyat et Jean Pencalet restent en prise avec les conversations ordinaires. Sur un ton comique, elles relatent des aventures bien banales pour les Douarnenistes : une rencontre fortuite aux Halles, un voyage à Paris etc. Déjà se préfigurent dans nos têtes des interrogations qui s'avéreront fécondes pour la recherche et le tournage à venir : comment distinguer dans tous les propos entendus ce qui ressort du récit et ce qui ressort de la parole ordinaire ? Quelles places et fonctions occupe et remplit le récit oral à Douarnenez ?

Du côté des travailleurs du port, c'est l'histoire des campagnes de pêche qui occupe la plus grande part des échanges oraux. Sont évoqués, souvent sous forme d'anecdotes, les liens historiques entre les marins de Douarnenez et ceux d'Irlande ou des pays nordiques mais aussi les excursions vers les littoraux d'Afrique du Nord (Maroc, Mauritanie) et d'Afrique du Sud. La mer ou les paysages locaux font l'objet de peu de commentaires. Leurs lieux de travail et de vie inspirent apparemment moins nos interlocuteurs que leurs expériences passées. Par conséquent, nous prenons conscience que les travailleurs de la mer ne sont pas nécessairement "amoureux du littoral". Nous conservons néanmoins notre intention de départ : faire un film qui montre les espaces portuaires et la manière dont ceux-ci sont travaillés par l'imaginaire de ses occupants.

À chaque étape du travail de repérage, nous faisons l'effort d'imaginer le résultat final que nous pourrions avoir à l'image. Les différentes versions du dossier de présentation du film sont les traces de l'évolution de notre réflexion. Ces écrits font en quelque sorte office, pour nous, de "carnets de terrain" : y sont consignées, en creux, les impressions relatives à nos différentes rencontres. Cela est particulièrement visible dans les modifications apportées au synopsis (cf. figure 3.2).

(a) Extraits du synopsis. Janvier 2009

Le film commence par une petite lueur floue [...] Une musique intrigante et lancinante nous accompagne au travers d'un cimetière à bateaux [...] Une voix chaude prend progressivement la place de la musique. Elle nous raconte une histoire qui se passe à Douarnenez (probablement l'histoire de la Cité d'Ys) [...]

L'histoire se poursuit et nous voyons les mains du conteur, achevant son récit. Nous découvrons ensuite son visage. Les séquences qui suivent nous présentent la ville de Douarnenez (l'île Tristan, ses rues, ses plages...), nous sommes accompagnés par un guide hors-pair : un marin pêcheur.

(b) Extraits du synopsis. Mai 2009

Le film commence par une petite lueur floue [...] Une musique intrigante et lancinante nous accompagne au travers d'un cimetière à bateaux [...] Puis nous arrivons devant un entrepôt dans lequel des ouvriers bénévoles construisent un langoustier. Tout en s'affairant à des travaux manuels d'une grande complexité, ils nous racontent l'histoire de ce projet un peu fou. Quand ce langoustier naviguera, il les embarquera peut-être sur l'île irlandaise qui porte le nom du bateau, l'île Skellig.

Nous suivons ensuite deux conteurs douarnenistes [...] Les voix chaudes des conteurs prennent progressivement de l'ampleur. Elles nous racontent une histoire de gens de la mer. C'est une histoire très simple, sans artifices.

FIGURE 3.2 – *Extraits de deux synopsis*

Au total, il existe dix moutures de ce texte. De la première (cf. annexe A.1) à la huitième version (de janvier à mai 2009) la place des conteurs et du conte s'est considérablement modifiée. Si au départ le conte est vu comme l'embrayeur du film mais aussi comme son fil rouge (l'idée du "récit-cadre"), il sera *in fine* présenté comme une parole parmi d'autres, un témoignage au même titre que ceux qui seront recueillis auprès des travailleurs de la mer. Nos premiers échanges avec les deux conteurs douarnenistes nous ont en effet poussées à envisager la parole conteuse comme une parole proche de la conversation ordinaire. En outre, plutôt que d'imposer à nos interlocuteurs de s'entretenir avec nous autour d'un récit légendaire choisi par nos soins (la Cité d'Ys), nous préférons nous pencher sur les récits de leur répertoire, quitte à être surprises, au tournage, par leurs choix.

3.1.3 Mise en images et en sons

Les reformulations ou corrections sont consécutives de l'évolution de notre regard sur le terrain, mais aussi des retours que nous recevons de la part des professionnels du cinéma. Ces derniers nous adressent effectivement plusieurs critiques. Selon plusieurs producteurs et autres acteurs du milieu, notre dossier est marqué par « un style bien trop universitaire ». Les multiples références théoriques (citations d'auteurs) ne leur paraissent pas très utiles et alourdissent selon eux un propos qui se montre déjà trop abstrait. En somme, à leurs yeux, nos textes ne « donnent pas assez à voir le film » et trahissent notre tendance à vouloir penser plutôt qu'à vouloir filmer. S'ajoutent à ces critiques un discours parfois assez sévère à l'égard des anthropologues qui s'emparent du cinéma. L'un de nos interlocuteurs nous dira par exemple que la plupart des films ethnographiques sont loin d'être satisfaisants d'un point de vue technique et esthétique. Selon ce dernier, ces manquements proviendraient de la négligence des scientifiques à l'égard du procès de fabrication d'un film : les ethnologues oublieraient à quel point chaque acte technique (le cadre, la prise de son, le montage etc.) relève de la compétence d'un corps de métier à part entière.

De tels propos nous font prendre conscience que certaines barrières sont loin d'être levées entre les deux milieux que nous fréquentons. Film ethnographique et cinéma documentaire constituent apparemment deux pratiques bien distinctes du point de vue institutionnel (quand l'une – le film ethnographique – n'est pas vue comme un "sous-genre" de l'autre). Subsistent des réticences des producteurs ou financeurs à accompagner des chercheurs en sciences humaines et des craintes du côté des chercheurs à réaliser des films en suivant les exigences des organismes dédiés au cinéma. En témoignent récemment les propos tenus par Bernard Ganne

(2013), sociologue mobilisant les technologies audiovisuelles dans le cadre de ses recherches depuis trente ans :

« Selon quelle forme travailler, puisque la démarche la plus couramment suivie dans la mise sur pied de documentaires consiste à définir *a priori* en plus du sujet, le public, le format et le mode de rendu ? Fallait-il de plus travailler avec une visée télévision grand public, ainsi que certains de nos financeurs nous y poussaient ? [...] Et selon quelle durée et quel format ? Autant de questions préliminaires jugées essentielles et indispensables dans les démarches classiques de production (ne serait-ce que pour obtenir les financements), mais pourtant fort incongrues si on les réfère à une problématique de recherche qui, par définition, ne sait pas où son questionnement va aboutir ni ce qu'il va permettre *in fine* de dire, montrer ou démontrer. » (Ganne, 2013 : p. 11)

Il est vrai que la temporalité d'une recherche n'est pas toujours comprise par les producteurs ou financeurs, d'où le fait qu'il soit impossible d'émettre explicitement le désir de passer des mois consécutifs voire une année entière en immersion sur les lieux de tournage dans un dossier destiné aux financeurs. Une partie du travail du chercheur et des précautions qu'il prend en termes éthiques peut même être négligée (voire dénigrée) par les professionnels du cinéma, en particulier par ceux qui se plient aux exigences de la diffusion télévisuelle.

Cela dit, l'exercice de préparation filmique exigé par ceux-ci ne dessert pas toujours celui du chercheur. Il semble même salvateur de se prêter à une écriture filmique pour parvenir à chercher avec les images et les sons. Comme le fait remarquer Jean-Paul Colleyn (1992), certains chercheurs subissent les lourdes conséquences d'une telle économie :

« Quand il ne sait pas trop ce qu'il veut filmer, ni comment il veut le faire, la description ne s'en trouve pas améliorée, les images sont simplement peu lisibles, tant une caméra innocente (dans tous les sens du terme) filme mal. » (Colleyn et De Clippel, 1992 : p. 27)

S'obliger à prévoir la mise en image et la mise en sons n'est pas vain, cela permet tout bonnement de se donner les moyens de dérouler un propos filmique. Plusieurs théoriciens du cinéma rappellent d'ailleurs qu'un film – qu'il s'apparente à une fiction ou à un documentaire – est toujours le fruit d'un dispositif, c'est un regard construit sur un vécu (Comolli, 2004 ; Niney, 2002 ; Piau, 2008 [2000]). Les scientifiques désireux d'emprunter le langage cinématographique ne peuvent donc échapper à une telle règle d'usage. Ainsi, sans renoncer aux préceptes de la discipline et sans donner tout pouvoir sur la recherche aux producteurs et finan-

ceurs, les anthropologues ont tout à gagner à apprendre du "milieu du cinéma" pour s'emparer de l'outil audiovisuel.

C'est pourquoi, lorsque nous poursuivons le dialogue avec les professionnels du cinéma en 2009, il s'agit pour nous de trouver des arguments pour les convaincre que nos "fausses notes" ne révèlent pas un quelconque conflit d'intérêt mais plutôt de notre inexpérience en la matière. Nous souffrons d'un manque de connaissance du terrain, mais aussi et surtout d'un manque d'habitude à manier le langage cinématographique.

Puisque ce projet de film est d'abord un prétexte pour nous initier à la réalisation, nous cherchons à pallier ces faiblesses. Nous multiplions les échanges avec la cadreuse, Charlotte Bonfort, et le technicien-son, Yann Quéméré, afin d'améliorer et d'affiner nos notes d'intention et de traitement cinématographique. Avec eux, ce sont les photographies et les premiers rushes accumulés lors des repérages qui constituent les bases de discussion. À partir d'images, il est plus aisé d'aborder la question des ambiances sonores, des cadrages, des échelles de plans, de la colorimétrie etc. Nous dialoguons par exemple autour d'une série de photographies prises par l'assistant-réalisateur, Olivier Calonnec (cf. figure 3.3).



FIGURE 3.3 – Photographies de la rencontre avec Farouk Haddad

Dans ces photographies sont proposées une manière de s'approcher d'un protagoniste ¹⁹ – un abord assez progressif allant jusqu'à une grande proximité (le

¹⁹. Il s'agit de Farouk Haddad, luthier syrien rencontré sur le port de Brest. Au final, il n'apparaîtra pas dans le film car il quittera Brest avant le début du tournage.

gros plan sur le visage) – et une manière de rythmer la séquence (voir par exemple le choix d’encadrer la série par deux photographies représentant des paysages littoraux). Ces suggestions exprimées "en images" sont évaluées par la cadreuse, elle tente notamment de se figurer si la proposition sera réalisable techniquement, en fonction des contraintes de terrain. De là s’esquissent nos premiers dispositifs filmiques.

Malgré ces efforts, nous resterons assez évasifs sur ces dispositifs dans le dossier présentant le film. En déterminant trop tôt nos futurs cadrages, prises de sons et scénarisations, nous éprouvons la crainte d’intervenir de manière trop brutale auprès de nos interlocuteurs de terrain²⁰. Nous oublions que prévoir un dispositif ne signifie pas nécessairement imposer une manière d’être à ceux que nous filmons. Un dispositif filmique peut en effet être conçu dans l’optique d’accueillir l’inattendu. Pour le dire autrement, on peut prévoir, dans l’écriture filmique, de se rendre disponible à l’imprévisible d’une rencontre, d’un propos, d’un mouvement. N’est-ce pas d’ailleurs le pari que s’étaient lancés Jean Rouch et Edgar Morin pour réaliser *Chronique d’un été* (1961) ? Ces deux chercheurs soulevaient une question cruciale aux cinéastes de leurs époques, interrogation qui caractérisera d’ailleurs la démarche réflexive dudit « cinéma direct » :

« Peut-on, grâce à la caméra mobile et au son direct, saisir quelque chose des relations humaines sur le vif ou d’une réflexion subjective en train de se faire et de s’échanger ? » (Niney, 2002 : p. 162, propos de Rouch et Morin relayés par Niney.)

Inspiré par ces derniers, le cinéaste Denis Gheerbrant suggère dans une de ses « leçons de cinéma » (2010) des procédés adéquats (position du cadreur, type d’écoute etc.) pour laisser les personnes filmées « aller jusqu’au bout de leur parole ». Il faut attendre la veille du tournage pour que nous pensions le dispositif filmique comme un moyen pour faire advenir une parole. Cela apparaît dans le découpage technique (cf. figure 3.4), outil conçu durant les semaines précédant le tournage (du 1er au 15 juin 2009) et destiné initialement à circuler "en interne" (dans l’équipe du film).

Dans ce document, nous proposons une façon de collecter des récits, anecdotes, ou tout autre procédé oral de mise en fiction d’un vécu ou d’un quotidien. Les repérages réalisés auprès des travailleurs de la mer nous apprennent que ce type de témoignages ne se collecte pas lors d’une première rencontre mais aussi qu’il est plus aisé de filmer nos interlocuteurs en dehors du temps de travail. En

20. Cette peur, montre Patrick Deshayes, est d’ailleurs commune à l’ethnologue et au documentariste, car « en définitive, ne craignent-ils pas l’un et l’autre de ne saisir et de n’enregistrer que les perturbations qu’ils provoquent dans la société ? » (2000 : p. 216)

SÉQUENCE	PROPOS	IMAGE	SON
<p>Séquence 3 : Les ouvriers de construction navale du Port-Rhu. Le langoustier Skellig</p>	<p>Découpage en trois types de scènes :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Des scènes de présentation de l'entrepôt et du bateau - Des scènes qui montrent les ouvriers - mains, gestes - Des scènes dans lesquelles on prend le temps d'écouter les récits de ces ouvriers, des portraits <p>Durée envisagée : Pas plus de 6 min.</p>	<p>Scène type 2 (mains, gestes) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cadrage serré - On doit sentir la présence des matériaux à l'image (le bois, la mer...) - Les formes géométriques de la structure du bateau construisent le cadre... - Suivre des actions, plan-séquence <p>Scène type 3 (portraits) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Réaliser ces portraits hors des temps de travail (même si dans l'idéal il faudrait se rapprocher de la démarche de Cavalier dans ses <i>Portraits</i> justement...) 	<p>Scène type 2 (mains, gestes) : Bien entendre le son des outils</p> <p>Scène type 3 (portraits) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Attention = ambiance sonore très présente, beaucoup de bruit dans l'entrepôt (radio omniprésente + machines) - Veiller à entendre distinctement les voix
<p>Séquence 5 : Les conteurs douarnenistes sur le sentier des Plomarc'h</p>	<p>Les conteurs nous racontent une histoire sur les travailleurs de la mer (aux Plomarc'h), l'histoire se termine en nous emportant vers d'autres îles (Irlande...), d'autres lieux...</p>	<p>Utiliser deux caméras (déterminer la position des caméras, leurs "rôles" respectifs ?)</p> <p>Début / fin du conte :</p> <p>Faire des plans larges pour que les silhouettes soient toutes petites. Idée de l'entrée et de la sortie des "personnages" à penser : deux plans fixes (diagonale...) dans lesquels on les voit entourés du ciel, de la mer.</p> <p>Le conte :</p> <p>Filmer gestes des conteurs... Filmer aussi leur visage (gros plans, inserts)</p> <p>En plus :</p> <p>Plans de coupe des ruelles de Douarnenez / peinture Rosmeur</p>	<p>Micros HF pour les conteurs.</p> <p>Percher les ambiances.</p>

FIGURE 3.4 – Extraits du découpage technique - juin 2009

effet, ces derniers semblent plus loquaces lorsqu'ils sont au repos. Il en va par exemple ainsi des ouvriers navals du *Skellig* (sloup langoustier) qui se montrent plus affables lors de leurs temps de pauses. Par conséquent, le dispositif prévu pour les filmer (cf. figure 3.4), consiste pour la cadreuse et le preneur de son à suivre le tempo d'un entretien semi-dirigé réalisé à la volée (le temps de boire un café ou de préparer du matériel) en adaptant mouvements de perche et mouvements de caméra à l'action fugace qui se déroule devant eux. Il est aussi envisagé de tourner d'autres plans afin de retracer les différentes étapes de la construction du bateau, ce qui implique pour la cadreuse de rester attentive aux gestes, mains, actes techniques en recourant à des cadrages serrés (inserts, gros plans) et à des plan-séquences. Pour les conteurs, nous partons sur l'idée de filmer une balade contée. Cela nous permettra, pensons-nous alors, d'inscrire les artistes de la parole dans les mêmes lieux, les mêmes "décors", que ceux qui entourent les travailleurs de la mer. Le temps du conte, nous prévoyons, là encore, que caméra et micros fassent corps avec les gestes, les mouvements (cf. figure 3.4). Si nous envisageons d'être les plus souples possibles dans notre manière d'approcher nos interlocuteurs avec la caméra et les micros, il s'agit également d'être peu directifs dans notre narration filmique. Nous décidons de ne pas recourir à une voix off et d'éviter les manifestations de notre présence au son et à l'image. L'intérêt est de laisser le spectateur découvrir la scène par lui-même, en se laissant imprégner des lieux et des "personnages" de ces deux ports du littoral breton. C'est lors du tournage que nous pourrons mettre à l'épreuve la pertinence de ces dispositifs filmiques et de ces partis pris narratifs : certains s'avèreront alors adéquats, d'autres moins...

3.2 LE TOURNAGE, ENTRÉE EN SCÈNE DE LA PAROLE

En raison d'un manque de moyens financiers, nous ne disposons que de 20 jours consécutifs (de fin juin à début juillet 2009) pour tourner le film. En effet, les frais de location de notre parc matériel se montrent trop élevés pour notre maigre budget si nous outrepassons cette courte durée. Fort heureusement, nous pouvons nous appuyer sur l'expérience acquise les mois précédents durant les repérages. Comme il vient d'être montré, ce temps d'immersion a permis de prévoir un planning de tournage cohérent et adapté aux contraintes de terrain. Le tournage vient donc confirmer ou infirmer ce qui avait été déjà pressenti à propos de Douarnenez. Néanmoins, il est aussi un temps de rencontres et d'échanges très intense, chargé de beaucoup d'émotions.

3.2.1 Accueillir la parole

Concernant les travailleurs de la mer (le marin-pêcheur et les ouvriers bénévoles), nous avons fait le choix de ne pas tourner exclusivement pendant les temps de labeur. S'organisent par conséquent, aux abords des espaces de travail, des temps dédiés à la "collecte filmique" de leur parole : des entretiens. Or, le fait de réserver un moment spécifique à l'échange oral provoque un effet de "mise en scène" de la parole bien que nous ayons recours à une forme souple d'entretien, proche d'une conversation ordinaire (la méthode dite « semi-directive »). S'arrêter de travailler pour échanger avec nous incite nos interlocuteurs à s'exprimer de manière plus polie qu'à l'accoutumée. La présence ostensible de la caméra formate elle aussi les propos. En effet, la présence d'un appareillage d'enregistrement est particulièrement perceptible pour celui qui est filmé dans le cadre d'un entretien, tout en sachant, c'est entendu, qu'il n'est que très rarement possible de la faire totalement oublier. Si la caméra et l'équipement de tournage ont, au départ, facilité la prise de contact, puisqu'ils étaient, comme dans l'expérience vécue par Marc-Henri Piault, « la marque d'un travail au sens courant du terme, signes permettant de mieux accepter l'enquête ethnographique, toujours difficile à faire comprendre » (2008 [2000] : p. 26), ils occasionnent par la suite des formes d'échanges bien particuliers. Chacun profite de l'occasion pour narrer une anecdote savoureuse, raconter une tranche de vie, retracer son parcours, le tout en conservant une certaine réserve ou maîtrise ; ce qui est dit doit être "bien dit". Pour le dire en termes goffmaniens, il s'agit de « garder la face », faire preuve de « tenue » (Goffman, 1974 [1967], 1996 [1959]). Nos interlocuteurs, dans ce cas précis, se prêtent au jeu ; ils se font filmer en toute lucidité. Ils sont conscients de la portée extraordinaire (au sens propre du terme) que leur énoncé pourra prendre, une fois transposé sur un écran. Mais est-ce réellement un problème ?

De tels phénomènes concourent finalement à ce que les uns et les autres mettent délibérément leur vie en récit. Plutôt que de recueillir des "paroles-gestes", des paroles liées à l'ouvrage, comme celles que l'on peut découvrir dans les fameux *Portraits* d'Alain Cavalier (1987-1991) ou encore les films de Georges Rouquier (1942 ; 1949), nous collectons des paroles qui racontent un rapport au métier. Les témoignages recueillis, *in fine*, documentent peu les techniques (au sens que donnait à ce terme André Leroi-Gourhan en 1964), mais se montrent peut-être plus propices à rendre compte de représentations, d'imaginaires. En témoigne ce court extrait de l'entretien mené avec Jacques Ribet (surnommé Jacquot), charpentier de marine et responsable du chantier de construction du sloup langoustier *Skellig* (un des seuls travailleurs salariés) :

« Bon, euh... Les bateaux en bois, c'est quelque chose qui a... Enfin, je trouve personnellement que ça a un charme fou. Même s'il y a des bateaux qui sont faits avec des techniques modernes qui sont super, super efficaces... euh... ça a pas le même charme. Un bateau en bois, c'est vivant, comme je disais. Mais... c'est plus que ça. C'est comme un rêve. Tu vois, c'est comme si tu disais que tu vas amener la forêt se promener en mer, par exemple. Tu vois, c'est une idée... tu vois, c'est une espèce d'idée artistique. [...] Si t'es pas super équipé, moderne et tout, tu te retrouves sur un bateau de 1930, quelque part, c'est... Ça a une poésie folle, parce que... tu sais plus à quelle époque t'existes. Tu vois, quand tu vois le gréement, tu dis : "Mais attends... la vie de tous les jours, c'est pas ça." » (Il est possible de découvrir cet entretien dans sa version filmique puisqu'il fait partie intégrante du documentaire, cf. DVD 1)

Lors de l'entretien, Jacques Ribel avait commencé par s'exprimer avec plus de réserve. Il semblait avoir éprouvé une certaine appréhension à nous confier cette « espèce d'idée artistique » (pour reprendre ses propres termes). Il faudra attendre une bonne dizaine de minutes pour qu'il ose nous demander : « Est-ce qu'on peut reparler des bateaux en bois ? » Comme dans son cas, la première réaction des autres ouvriers rencontrés sur ce chantier est de se sentir illégitimes à exprimer leurs propres conceptions du métier ou du projet de construction navale. Lors des repérages, l'équipe nous avait d'ailleurs d'abord renvoyés vers le représentant officiel de l'association, Jacques Blanken, en le présentant comme « celui qui sait parler ». Notre crainte était alors de recueillir uniquement des propos institutionnels, tels ceux que ce type de structure réserve habituellement à la presse²¹. En gagnant progressivement leur confiance, nous parvenons à faire émerger d'autres types de paroles, plus libérées. Mais l'équilibre reste précaire tout au long du tournage, il en faut peu pour que nos interlocuteurs se réfugient dans des manières de dire plus convenues.

C'est pourquoi, il s'agit, de notre côté, de rester vigilants à la manière d'établir la relation : veiller à préparer des questions très ouvertes, prendre le temps pour les échanges moins formels etc. Cela passe aussi par la façon de nous positionner, physiquement, lors des entretiens. En effet, comme le rappelle l'anthropologue et cinéaste Christian Lallier (2008 : p. 352), le « corps filmant » a un impact sur le « corps filmé » et donc aussi (nous ajoutons), sur la parole filmée. En l'occurrence, pour notre tournage, preneur de son et preneur d'images sont autant

21. Ajoutons que cette appréhension est probablement ressentie par beaucoup d'autres ethnographes ou documentaristes lors des premiers pas sur le terrain.

concernés que les réalisatrices. Chacun d’entre nous, c’est-à-dire chacune de nos postures et de nos manières d’être, influent sur la relation avec les personnes filmées.

Malgré les efforts fournis à ce niveau, il apparaît que nous sommes bien souvent trop nombreux²² à être présents sur les lieux de tournage pour que certaines confidences émergent dans les propos de nos interlocuteurs²³. Dans la photographie insérée ici (cf. figure 3.5, photographie d’Olivier Calonnec), on voit à quel point l’équipe peut se montrer impressionnante pour les personnes filmées dans le contexte particulier de l’entretien.



FIGURE 3.5 – Photographie du dispositif de tournage

Chargée de poser les questions, j’occupe la place la plus proche des membres de l’association *Un Langoustier pour Douarnenez*. À mes côtés se trouvent le preneur de son, l’autre réalisatrice et la cadreuse. Tous ces yeux braqués sur celui qui parle, même s’ils se montrent bienveillants et discrets, ont un effet sur sa parole et sur l’image produite. De plus, la cadreuse se retrouve quasiment obligée

22. Sachant que l’équipe n’est pas toujours au complet, la plupart du temps nous sommes quatre autour de nos interlocuteurs.

23. Beaucoup d’ethno-cinéastes ou de documentaristes ont montré l’importance d’arriver en petit nombre sur un lieu de tournage. Parmi ceux-ci, on peut par exemple citer de nouveau Denis Gheerbrant, cinéaste qui tourne presque toujours seul, mais aussi Agnès Varda, Raymond Depardon, qui ne sont accompagnés que par un ou deux techniciens.

de suivre la scène en prenant un certain recul puisque nous occupons les places de proximité. Elle ne peut donc produire qu'une "image distancée"²⁴.

C'est là que se situent les plus grandes limites de notre dispositif. Il est bien sûr impossible de savoir le résultat qui aurait été obtenu si nous étions venus à deux sur ce chantier, mais il est probable qu'il aurait été plus aisé de délier les langues. Quoiqu'il en soit, l'effet produit n'est pas toujours néfaste, il arrive aussi que la présence d'un tel public attise encore plus les envies de se raconter, de se mettre en scène.

3.2.2 Récits de Douarnenez

Venons-en maintenant à la teneur et à la forme des propos recueillis. À Douarnenez, les paroles des uns semblent sans cesse faire écho aux paroles des autres. Un des éléments les plus récurrents est l'expression d'un vif sentiment d'appartenance à la ville. Douarnenez est présentée comme un lieu unique, duquel on est fier d'être l'habitant ou le travailleur²⁵. En outre, beaucoup de nos interlocuteurs aiment à préciser qu'ils sont « des marins », suggérant par là même (bien souvent de façon implicite) qu'ils se distinguent d'une autre "catégorie", les terriens. Dans les anecdotes, c'est la référence aux bateaux qui revient sans cesse (renvoyons par exemple à l'extrait d'entretien mené avec Jacques Ribet, dans lequel il évoque les bateaux en bois, cf. supra), bien plus que la mention des espaces maritimes (l'océan, le large, la plage, le littoral etc.). Ce sont les instruments de travail de ceux que nous rencontrons qui sont prétextes à évoquer la mer. Cela nous indique que pour eux, il ne s'agit pas vraiment pas d'un espace de loisir ou de villégiature. Autrement dit, nos interlocuteurs présentent l'environnement maritime sous le prisme du labeur.

Une autre rengaine éveille encore plus fortement notre attention lors du tournage. Tous nos interlocuteurs se disent attachés à leurs métiers et s'inquiètent de

24. Il faut néanmoins préciser que tous les entretiens ne se sont pas déroulés ainsi. La cadreuse n'entretenait pas toujours autant de distance avec la scène filmée et nous n'étions pas toujours si nombreux.

25. Précisons que dans les villages alentour, la ville est aussi mentionnée comme une localité "hors du commun". Étant moi-même originaire d'une commune voisine, située dans le pays bigouden, j'ai conservé le souvenir de récits de ma grand-mère dans lesquels elle ne manquait jamais d'insister sur l'originalité du port et de ses habitants. Elle les appelait les *Penn Sardin* (têtes de sardines en breton), car pour le voisinage, Douarnenez se caractérisait par son intense activité de conservation des sardines (je l'ai aussi entendue dire que cela faisait référence à la coiffe des femmes douarnenistes... mais je touche là à des sujets bien sensibles, prompts à réveiller la "querelle" amicale qui existe depuis bien longtemps entre Bigoudens et Douarnenistes !)

leurs disparitions. L'oubli est un sujet apparemment très sensible dans la ville, car tous nous disent œuvrer pour que certaines façons de faire ne se réduisent pas, comme peau de chagrin, à un maigre souvenir. Prenons, en guise d'exemple, les propos tenus par le marin-pêcheur Bruno Claquin :

« Les fonds de Douarnenez, je les connaissais pas... pour savoir où mettre les filets. D'où l'importance justement de la personne qui m'a vendu son bateau, de me transmettre tout ce savoir-faire... de savoir où étaient les fonds durs, où sont les fonds souples. [...] Parce que ça sert à quoi après de garder en soi tout ce savoir-faire ? Rien du tout, quoi ! Donc si on peut le transmettre à quelqu'un... ça c'est important, quoi. J'espère qu'un jour, peut-être mon fils, je sais pas, bon il est encore jeune mais... peut-être qu'un jour il voudra venir avec moi, voir comment ça se passe, ou un autre jeune, quoi, et là ce sera intéressant, là aussi, de faire la même chose qu'a fait l'ancien propriétaire, d'apprendre et de transmettre à ce jeune-là tout mon savoir-faire aussi, quoi. » (Il est possible de découvrir cet entretien dans sa version filmique puisqu'il fait partie intégrante du documentaire, cf. DVD 1)

Cette inquiétude et cette volonté de « transmettre les savoir-faire » provient vraisemblablement de la crise rencontrée par le port de pêche de Douarnenez. Elle est très fréquemment évoquée par ceux que nous interrogeons, mais presque toujours de manière indirecte, sous forme de sous-entendu. Nous incitons nos interlocuteurs à nous en dire plus à ce sujet car les témoignages qui nous sont initialement confiés font l'impasse sur beaucoup d'éléments (les facteurs explicatifs de la crise, les événements marquants etc.). C'est alors que nous prenons connaissance des derniers épisodes de l'histoire locale. Au milieu du siècle dernier, alors que la « crise sardinière » (évoquée en introduction de ce chapitre) a déjà entraîné une importante dégringolade du port finistérien, naît l'espoir d'une relance de l'activité de pêche. Les marins se lancent dans une prolifique pêche hauturière, au large des côtes nord-africaines. Le poisson bleu cède la place, dans les cales des bateaux douarnenistes, à la langouste rose ou verte. Ce regain d'activité est décrit en détail, chiffres à l'appui, par le géographe et économiste Jean-René Couliou (1998 : p. 25) : « La découverte de bancs importants sur les hauts fonds de la Mauritanie provoque un boum de l'activité après 1957. L'apogée de ce cycle se place au début des années 1960. » Mais la crise revient de plus belle quelques décennies plus tard, suite à la baisse de la ressource et à des changements de législation. En 1991, c'est l'arrêt définitif des campagnes de pêche en Mauritanie. Les marins interrogés pour le documentaire ont tous été témoins et parfois vic-

times de cette baisse sévère d'activité. De plus, nombre des ouvriers interrogés sur le chantier du *Skellig* ont connu l'apothéose et la fin de "l'aventure mauritanienne". D'où la présence si forte des problématiques de transmission et d'oubli dans leurs témoignages. Les Douarnenistes semblent faire face à ce que Michel Rautenberg appelle une « rupture patrimoniale » (2003) : ils sont plongés dans un « travail de deuil ».

S'explique alors, *a posteriori*, le "sort" réservé à l'Île Tristan (cf. section 3.1). Rien d'étonnant à ce que l'on observe une vague de patrimonialisation, se caractérisant par la transformation d'espaces consacrés au travail en espaces consacrés à la mémoire ou à l'Histoire, quand l'activité économique du port connaît une telle mutation. S'explique alors également la forte affirmation identitaire rencontrée dans les propos de nos interlocuteurs douarnenistes. Ce phénomène a été, là encore, analysé par un spécialiste de l'histoire locale, Jean-Michel Le Boulanger :

« Il apparaît, à l'heure de l'invention et du développement de la notion de patrimoine maritime [...] que les concepts d'identité et de communauté maritime sont des constructions volontaires et déterminées, engendrées en temps de crise, quand s'efface la mer nourricière de nos ports de pêche. » (Couliou, Le Boulanger et Vilbrod, 1998 : p. 6)

En effet, c'est paradoxalement quand s'érode ce qui faisait la particularité du port de pêche douarneniste que s'affirme le plus fortement sa distinction et son originalité et que s'exacerbent les constructions identitaires.

Cela dit, nos interlocuteurs ne se montrent pas du tout désespérés. Au contraire, ces derniers se plaisent à raconter leurs souvenirs ou à s'engager dans de nouvelles expériences qui rendent hommage à ce passé récent. Le projet de construction du sloup langoustier *Skellig* s'inscrit dans cette veine. Il s'agit pour la petite dizaine d'ouvriers bénévoles que nous rencontrons – qui sont aussi pour la plupart, des marins retraités – de construire un langoustier dit « traditionnel ». Ce type de bateau ayant disparu dans les années 1940, ils ont conçu sa charpente à partir des relevés de carènes (partie de la coque) prélevés sur une épave par l'initiateur du projet, Jean-Pierre Philippe. Pour eux, le *Skellig* est voué à devenir le « bateau-emblème » de Douarnenez²⁶. Il évoquera également la "tranche d'histoire" vécue par la plupart d'entre eux : les campagnes de pêche en Mauritanie. En effet, bien que ce ne soit pas sur ce type de bateaux que l'on naviguait pour

26. La poursuite de ce chantier est aussi un hommage posthume à Jean-Pierre Philippe, initiateur et instigateur de ce projet ambitieux.

pêcher au large de l'Afrique du nord (les langoustiers en question étant plus "modernes"), c'est bien la langouste qui faisait l'objet de ces longs voyages.

De plus, auprès de ces ouvriers motivés, nous collectons des témoignages très forts. Nous constatons que les anciens marins-pêcheurs de Douarnenez sont, comme l'écrit Jean-Michel Le Boulanger (1998 : p. 127) « d'importants porteurs de parole ». Plus nombreux que leurs confrères en activité, ils font revivre ce passé au travers d'anecdotes, de petits récits. Au cœur de nos échanges, se développent de véritables narrations : ce que les linguistes tels que William Labov (1993 [1978]) ou Catherine Kerbrat-Orecchioni (2003) nomment les « récits conversationnels ». Voici celui que nous confie le président de l'association, Nanou le Saux :

« J'ai pêché la langouste en Afrique du Sud, au Cape Town, et j'ai aussi pêché... euh... en Mauritanie. On a été à Tristan da Cunha aussi, qui sont des îles qui sont au milieu de l'Atlantique. Là, de ma vie, je n'ai jamais vu ça, je n'ai jamais vu un casier à langoustes avec autant de langoustes dedans ! C'était incroyable [prononcé incoyab'], en quatre jours, on avait rempli le bateau. Mais, on était un peu pirates là parce qu'on a pas le droit de... c'était les eaux territoriales sud africaines, on allait pêcher là-bas pendant les fêtes de Noël parce que les sud-africains, ils allaient faire la fête ! Alors pendant qu'eux ils faisaient la fête à terre, nous on piquait leurs langoustes ! » (Il est possible de découvrir cet entretien dans sa version filmique puisqu'il fait partie intégrante du documentaire, cf. DVD 1)

Le souci de revitalisation, fort perceptible dans la restitution de ce souvenir, se fait également sentir lorsque ce dernier exprime son désir pour les temps à venir : « Ce serait un rêve, que le premier voyage du bateau, on l'emmène jusqu'aux îles *Skellig* ». Et, à ses côtés, un autre membre de l'association, d'ajouter : « Les rêves se font toujours ! ». La forme des propos, les manières de dire, jouent ici un rôle important : il n'y a rien d'innocent à ce que la parole, dans ce contexte où l'on redoute l'oubli, se déploie sous la forme narrative. Malheureusement, nous ne le comprendrons véritablement que bien plus tard, en retournant à Douarnenez pour poursuivre la recherche (j'y reviendrai plus longuement dans le chapitre 4). Néanmoins, nous saisissons déjà à quel point la parole des anciens marins se fait relais d'un passé et dans le même mouvement, porteuse d'un avenir.

3.2.3 Les contes en scène

En découvrant progressivement ces "dessous de cartes" à propos du port de Douarnenez et en écoutant attentivement les témoignages qui nous sont confiés, nous nous interrogeons : dans ce cadre bien particulier, les récits collectés auprès des conteurs n'auraient-ils pas, eux aussi, un rôle spécifique à jouer ? Lors du tournage, nous ne nous attardons pas directement sur les enjeux théoriques que soulève cette question²⁷, mais plutôt sur les problématiques qu'elle pose, en terme de dispositif filmique : quelle place réserver aux contes dans le film ? Sous quelles modalités techniques accueillir la parole conteuse ?

Durant les repérages, nous avons définitivement abandonné l'idée de faire des conteurs Jean Pencialet et Patrice Goyat les narrateurs du film (au travers d'un "récit-cadre") car leurs histoires semblaient s'apparenter aux paroles ordinaires entendues à Douarnenez. Par conséquent, nous souhaitons traiter cinématographiquement les contes narrés par ces deux compères de la même façon que les autres témoignages oraux collectés par ailleurs. Ce parti pris narratif s'avère être assez judicieux au regard des contes collectés au tournage.

En premier lieu, nous remarquons que les sujets qui y sont abordés sont très proches de ceux qui ont été mentionnés par le marin-pêcheur et par les ouvriers bénévoles œuvrant sur le sloup langoustier. Sur le chantier de construction navale, ces derniers nous avaient expliqué que le bateau avait été baptisé *Skellig* en mémoire des pêches réalisées par les Douarnenistes auprès des îles éponymes (archipel irlandais). Or, un des récits des conteurs aborde exactement la même thématique (le nom des bateaux). L'extrait suivant peut en témoigner :

« Y'en a qui étaient un peu des prénoms poétiques... *Tendre Berceuse, Face au Vent, Pieuse Paysanne*... Ou alors d'autres mettaient des noms qui allaient de leurs idées. Ceux qui avaient leur derrière fourré à l'église tout le temps, ils mettaient des prénoms de saintes et de saints par là. Et puis alors les autres, les gens de gauche, mettaient des noms : Jean Jaurès, Léon Blum... » (Ce conte est retranscrit en annexe A.2 dans son intégralité.)

Un même enseignement peut être tiré du conte et des entretiens menés précédemment : on apprend, au détour de l'un ou de l'autre, que les noms de bateaux affichent des engagements, des appartenances, ou encore servent à se souvenir. Une autre thématique, qui s'était déjà manifestée par ailleurs, revient dans les

27. Ce qui fera l'objet, par contre, de la recherche entamée un an plus tard, sur ce même terrain, dont je rendrai compte dans les chapitres 4 et 5.

récits des conteurs : "l'épopée mauritannienne". Patrice Goyat la mentionne effectivement lorsqu'il "fait parler" la protagoniste de son conte, Simone :

« Moi je vais de l'avant ! [...] Je fais comme mon mari Jules au temps de la Mauritanie. Oh, mais pas la langouste, hein ! Non. Moi je fais même pas la Mauritanie, je préfère le Québec, la Martinique et là, je suis à rentrer de la péninsule ibérique. »

On remarque ici que le sujet n'est abordé que de manière allusive. Cela dit, la référence, si mineure soit elle, n'est pas à négliger. Elle indique que le récit ne véhicule pas qu'un scénario fictif. Il s'agit apparemment, pour celui qui raconte, d'immerger le public dans le "contexte douarneniste" et parfois même de lui donner des repères, des clés de lecture, à propos d'événements qui se sont déroulés dans cette localité. Contes ou anecdotes semblent ainsi être mobilisés dans la même optique : ce sont les vecteurs de transmission de l'histoire locale.

En second lieu, nous notons que le style oral des conteurs comporte, là encore, de nombreux points communs avec celui de nos autres interlocuteurs. Patrice Goyat et Jean Pencalet racontent à deux voix, sous la forme dialoguée. De fait, leur contage s'apparente fortement à une conversation ordinaire. En outre, l'incipit de leurs contes est bien plus proche de celui d'un « récit conversationnel » que de ceux que l'on rencontre habituellement chez les conteurs²⁸ (le fameux « il était une fois »...). Spécialiste de la question, la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni montre que dans le cadre d'une conversation, le fait que le récit ne soit pas « élicité »²⁹ par l'auditoire conduit le locuteur à redoubler de talents, en amorce du récit, pour réveiller l'écoute : « les préfaces ont une fonction d'"accroche" ; elles servent à intriguer, à allécher, à susciter chez l'auditeur un *désir de récits*. » (Kerbrat-Orecchioni, 2003 : p. 108, souligné par elle). De la même manière, nos deux conteurs, faisant mine d'entretenir une discussion bien banale, n'entament le récit à proprement parler qu'après avoir annoncé, d'une manière ou d'une autre, qu'une anecdote leur brûle les lèvres, comme dans l'extrait suivant :

« Vous vous rappelez... quand ma tante Marie-Anne et son mari, l'homme, là, avaient fait faire un bateau neuf... Rappelez-vous, le bateau avait été fait parce que tante Marianne était morte.

— Avec les sous de la morte, quoi. . .

— Oui, exactement. Et ça, c'était une veuve sans enfant qui habi-

28. Ces caractéristiques propres au style oral des deux conteurs douarnenistes seront abordées plus en détail dans le chapitre 4.

29. Terme utilisé en linguistique interactionniste pour signifié qu'un propos est réclamé par un ou des locuteur(s).

tait sur le derrière de Sainte-Hélène [chapelle de Douarnenez]. » (cf. annexe A.2 pour retrouver le long incipit et le conte en intégralité.)

Cette manière de faire n'est pas sans rappeler la manière dont Nanou le Saux, président de l'association *Un langoustier pour Douarnenez*, introduisait son anecdote dans le cadre d'un entretien (cf. supra). Dans les deux cas, le récit advient au détour d'un échange, il "surgit" dans l'énoncé en envoyant, néanmoins, des signaux au préalable visant à éveiller l'attention de l'auditeur, telles les phrases annonciatrices d'un fait exceptionnel (« de ma vie, je n'ai jamais vu ça », « C'était incroyable ! » chez Nanou Le Saux) ou celles qui font écho à un souvenir partagé (« Vous vous rappelez », « rappelez-vous » chez Jean Pencalet).

Ainsi, dans les thèmes abordés comme dans les manières de dire, contes et autres témoignages oraux semblent se faire harmonieusement écho. Les observations faites lors des repérages se confirment au tournage. Par conséquent, nos prévisions en terme de traitement cinématographique devraient se montrer adaptées : contes et entretiens devraient pouvoir être filmés en suivant quasiment la même procédure.

Pourtant, en filmant les conteurs, nous rencontrons des obstacles au niveau du déroulement et de la mise en place du dispositif filmique. Nous avons convenu, aux repérages, de filmer les conteurs lors d'une balade contée (cf. figure 3.4) en suivant son déroulé avec la même souplesse et adaptabilité que pour les autres "scènes d'action" (la pêche en baie de Douarnenez, la pose d'une bordée sur le *Skellig* etc.). Or, rapidement, nous ressentons la nécessité d'appréhender la scène avec beaucoup plus de précision, de la penser quasiment sous forme de *story-board*. L'explication d'un tel changement de "tactique" est assez simple : cette fois, ce sont les personnes que nous filmons qui se disent désireuses de s'adapter à nous (c'est d'ailleurs pour cette raison que je les considérerai plus tard comme des collaborateurs, des partenaires de recherche). Les conteurs programment la balade contée en fonction de nos contraintes de tournage, convient un petit public (composé de quatre personnes) spécialement pour l'occasion et nous proposent, une fois en situation, un parcours sur le sentier des Plomarc'h nous permettant d'avoir, au cadre, d'intéressants points de vues sur Douarnenez (en particulier sur le port du Rosmeur). Nous acceptons volontiers de nous prêter au jeu et filmons, en suivant leurs conseils avisés, les étapes du parcours pédestre.

Les conteurs, parfois mécontents de leur performance, n'hésitent pas à s'arrêter et proposer de faire une nouvelle prise. Si nous sentions les effets de la caméra sur les modalités de « présentation de soi » (le *facework* d'Erving Goffman) avec les travailleurs de la mer, ici, rien de comparable. Avec ces deux artistes de la parole, pas besoin de recourir à la métaphore ou l'analogie pour évoquer la théâtralisa-

tion : ils se mettent littéralement en scène ! Cela dit, se lancer dans un contage devant la caméra n'est pas dans leurs habitudes. Ils nous disent leur difficulté à conter face à une équipe de tournage, malgré la présence d'un public. Peu "armée" pour ce type d'exercice, notre équipe éprouve elle aussi des difficultés à s'adapter. La cadreuse et le preneur de son "cherchent la scène" au lieu de la canaliser³⁰. À l'issue de cette épreuve à la fois plaisante et déstabilisante, nous revenons sur nos premières observations : le contage de ces deux artistes amateurs est-il si proche que nous le pensions des paroles ordinaires et des « récits conversationnels » ? Comment expliquer que nous leur trouvons autant de points communs, au niveau formel comme au niveau du contenu, mais qu'ils se montrent si différents à aborder d'un point de vue cinématographique ?

3.3 LE MONTAGE, CONTAGE EN IMAGES

Le derushage, entamé un mois plus tard, nous donne la mesure de l'ampleur du travail qu'il reste à fournir pour parachever le film. De la vingtaine d'heures de rushes accumulée, nous devons passer à une vingtaine de minutes ! Pour cela, il est nécessaire de sélectionner les plans qui s'harmonisent bien ensemble (pour former une scène), de repenser le séquencier initial en fonction de la matière obtenue, de trouver les éléments ligateurs permettant de passer d'une séquence à l'autre etc. En somme, il convient maintenant de déterminer la version finale que prendra notre propos filmique et cette fois, en composant littéralement avec les images et les sons. Le tout, de plus, doit être entrepris en tenant compte des "leçons" tirées sur le terrain durant le tournage : les "couacs" de nos dispositifs filmiques, les prémices d'analyse sur la situation de ces deux ports et surtout les éléments qui ressortent des propos recueillis. Lors du montage, il n'est pas envisageable pour nous de négliger ce qui est advenu de la rencontre avec les travailleurs de la mer douarnenistes et brestoises. Nous sommes trois à entreprendre le travail de montage : Mathilde Mulot, Jérémie Dunand (un monteur amateur qui nous vient en aide pour cette ultime étape), et moi-même.

30. Cela s'explique aussi par le fait que nous disposons, pour cette journée de tournage, de plus de matériel qu'à l'accoutumée : deux caméras et des micros HF accrochés aux tenues des conteurs, en plus de la perche.

3.3.1 La séquence du contage

L'une de nos principales préoccupations est de trouver les moyens pour que le montage mette en valeur les formes narratives orales recueillies. L'importance qu'occupent les récits sur le terrain doit être, *in fine*, perceptible pour le spectateur du film. Paradoxalement, c'est la séquence dans laquelle la forme narrative est la plus aboutie (celle du conte) qui nous pose le plus de problèmes. Alors que le récit de Patrice Goyat et de Jean Pencalet, contrairement aux autres, est l'œuvre d'experts en la matière, il est celui qui tombe le plus "à plat" à l'image. Depuis le banc de montage, le conte perd beaucoup de sa force, il apparaît moins drôle et moins captivant qu'*in situ*. Les raisons de cette déperdition sont multiples. C'est probablement les faiblesses du dispositif filmique qui portent le plus à conséquence. Les cadrages réalisés sont inadéquats : trop larges pour mettre en avant les mimiques et la gestuelle des conteurs, trop serrés pour montrer l'interaction entre les deux narrateurs (rappelons que les contes en question sont narrés sous la forme d'un dialogue). Quant au public, il est totalement absent, au son comme à l'image. De ce fait, nous ne documentons convenablement ni la situation de passation du conte (la relation public/conteurs), ni le contage lui-même.

L'exercice de transposition d'un conte est toujours extrêmement délicat. La question se pose ici à l'occasion du montage d'un film documentaire, mais elle s'est également manifestée dans d'autres situations : en photographiant deux conteuses professionnelles (cf. chapitre 7), en élaborant des sites internet au sujet du conte et même en constituant les annexes de ce document, puisque j'ai dû transcrire certains contes (cf. annexes A.2 et A.8). Bien sûr, les enjeux et les limites de l'exercice sont bien différents selon les médias employés, le but visé et le type de publication envisagé (écrit scientifique, publication en littérature jeunesse, documentaire, film de fiction etc.). En transcrivant, pour ce manuscrit, le conte de Patrice Goyat et Jean Pencalet (cf. annexe A.2), il s'agissait de rendre saillante la trame du récit, mais aussi sa forme (la manière dont s'établit le dialogue entre les deux conteurs, la tonalité humoristique, la prosodie proche de celle des « récits conversationnels » etc.).

C'est une problématique bien connue des spécialistes en littérature orale qui s'est alors posée : comment faire ressentir, par l'écrit, le talent de ces orateurs puisque celui-ci ne passe pas uniquement par le verbe, mais aussi par le corps ? Une multitude de "solutions", plus ou moins satisfaisantes, ont été proposées et mises en œuvres par les chercheurs, à commencer, il y a fort longtemps, par les folkloristes (cf. chapitre 1). Cependant, quelle que soit la virtuosité de l'écrivain, les limites du médium (l'écrit) ne peuvent être dépassées : traduire graphiquement la part non-verbale de la communication orale n'est pas impossible, mais ne se fait

qu'au prix d'une certaine "infidélité". Si le problème se dissipe au moins partiellement avec le support filmique (les corps devenant visibles), il n'en reste pas moins que la performance orale est toujours « affectée par le média qui l'enregistre ³¹ » (Dauphin-Tinturier et Derive, 2009 : p. 25). Une performance orale transposée à l'écran peut, comme dans notre cas, perdre de sa force, de sa saveur. La réalisatrice Banchi Hanuse (2010) faisant le même constat en filmant sa grand-mère, renonce d'ailleurs à montrer une séquence de contage dans son documentaire :

« Je ne filmerai pas ma grand-mère racontant des histoires. Je choisis d'être ici avec ma grand-mère pour écouter et entendre en personne et me souvenir des histoires qu'elle m'a accordée. Je ne veux pas simplement tirer son visage, son esprit de l'étagère, je veux plutôt garder l'esprit de ses histoires vivant en moi. » (Hanuse, 2010 : propos tenus par la réalisatrice, en voix off)

De fait, plutôt que de proposer un film qui raconte ou un film qui montre ceux qui racontent, cette dernière choisit de s'orienter vers un film qui parle des contes. Cela dit, toutes les expériences de transposition filmique ne sont pas aussi décevantes et n'aboutissent pas nécessairement à un tel renoncement. Citons, en contre-exemple, le court-métrage *Gbanga Tita*, réalisé par Thierry Knauf (1994). Un conte de sept minutes y est filmé en plan-séquence. Le narrateur, Lengé (un Pygmée Baka), est cadré en gros plan. Face à lui, les enfants auxquels il adresse son récit. Le spectateur entend, en *off*, leurs réactions : souffles, rires et formules chantées du conte qu'ils entonnent à l'unisson. À aucun moment ceux-ci n'apparaissent à l'image. Ce dispositif filmique est admirablement bien adapté à la situation (bien qu'il ait été, aux dires du réalisateur, conçu dans l'urgence). Le résultat, à l'écran, est éloquent. Le spectateur est captivé par le récit et peut aussi percevoir, grâce au travail du son et au "pouvoir" du hors-champ, toute la finesse de la relation tissée avec ces enfants. Voilà une manière de montrer qui aurait peut-être été adéquate pour la séquence des conteurs douarnenistes. Mais nos rushes ne nous permettent pas d'élaborer ce genre de montage.

Si l'heure n'est plus aux regrets, nous tirons néanmoins de cette déconvenue une leçon importante, déjà pressentie au tournage : montrer le conte engage une toute autre méthodologie que montrer un entretien ou une conversation. De nouveau, nous butons sur ce qui fait la différence entre conte et parole d'ordre plus ordinaire. S'ensuit une autre interrogation, rappelant le caractère crucial que recouvre cette problématique pour notre projet de film : au montage, comment articuler convenablement les paroles recueillies dans les entretiens avec celles des conteurs ?

31. Je reviendrai longuement sur cette question dans le chapitre 7

Plusieurs montages sont testés pour assurer une continuité entre la séquence du contage et les autres. Notre premier essai consiste à faire advenir le contage après avoir fait monter, au son, le brouhaha de la ville (nous avons enregistré une "ambiance de foule" lors du tournage) et montrer à l'image les rues de Douarnenez. Nous essayons ensuite beaucoup d'autres configurations, celle-ci n'étant pas concluante. Tous ces tentatives reviennent à mettre une hypothèse théorique à l'épreuve de la raison cinématographique : il s'agit d'observer si le prétendu continuum entre parole ordinaire et contage peut être traduit en images et en sons. Catherine Kerbrat-Orecchioni, spécialiste des récits les plus ordinaires³², est l'un des chercheurs intimement convaincus que la « littérarité » est affaire de degrés. Elle s'attache notamment à démontrer, dans un article consacré au thème, qu'« il y a bien une "poétique" de ces récits au quotidien³³. » (2003 : p. 99). Ne serait-ce pas justement en utilisant la force poétique de ces récits, leur capacité à aiguïser l'attention d'un auditoire, que nous parviendrions à introduire le conte à l'image ? Ne pourrions-nous pas utiliser ces récits comme amorce, incipit ou tremplin pour arriver au conte ? Nous voilà partis sur l'idée d'utiliser les recettes des conteurs pour la narration filmique. Il convient, comme eux, de préparer les oreilles des spectateurs avant de déployer le conte ! C'est cette idée qui nous permettra d'arriver au bout de nos peines, même si elle allait montrer, elle aussi, ses limites lors de la projection du film (cf. section 4.1).

Ce n'est pas une histoire recueillie dans le cadre d'un entretien qui nous sort d'affaire, mais une anecdote rapportée par Bruno Jannic (un des ouvriers bénévoles de l'association *Un langoustier pour Douarnenez*) à ses collègues, lors d'un apéritif improvisé à la fin de la journée de travail. Voici l'extrait que nous utilisons pour faire la transition au montage, il correspond à l'amorce du récit :

« Mardi dernier, quand je suis rentré à la maison, j'ai trouvé un sac au pendant de la poignée de la porte d'entrée, et y'avait un homard dedans de trois kilos.

— *Gast !* [Punaïse !]

— Je sais pas d'où il venait ! Ha ! J'ai regardé, voir s'il était bon, si c'était pas un empoisonné ! [Rires de l'assemblée]. Non, non, il était vivant ! Et tout, hein ! J'ai trouvé un homard au pendant de ma porte.

32. Elle définit comme suit son objet d'étude : « récits produits spontanément par des sujets engagés dans une activité conversationnelle quelconque, et qui tout soudain, se mettent à "raconter une histoire". » (Kerbrat-Orecchioni, 2003 : p. 99)

33. Dans cet article, elle rappelle également que l'intérêt pour ce type de récits apparaît tardivement dans le domaine scientifique consacré : « Enfin Labov vint : on commence à s'intéresser aux récits spontanés, à la narration au quotidien, et petit à petit se constitue ce que l'on appelle aujourd'hui la "narratologie naturelle". » (2003 : p. 100)

- Et tu l'as mangé, quand même ?
— Oui, tu sais bien au moins ! L'était bon ! Et c'est euh, Jean-Louis... »

Il s'agit de la seule et unique narration spontanée (ou « récit conversationnel non élicité », selon la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni) que nous avons pu collecter lors du tournage. C'est justement ce caractère spontané qui nous intéresse, car la scène qui en découle s'apparente, formellement, à la scène de contage. Rappelons que les deux conteurs feignent d'entretenir une conversation banale, au détour de laquelle un récit advient, spontanément. La scène étant filmée d'un point de vue externe (nous n'avons pas introduit la caméra à l'intérieur de l'espace dans lequel se manifeste l'interaction), le spectateur se trouvera en situation d'observateur extérieur devant le contage. De la même manière, l'histoire du homard a été captée avec une certaine extériorité (qui s'explique par le fait que lors du tournage, aucun membre de l'équipe ne participait véritablement à l'échange). *In fine*, le spectateur pourrait même trouver impoli qu'une caméra se soit permise d'introduire l'intimité de ce début de soirée.

Au montage, l'articulation de ces deux scènes est donc permise par leur unité formelle. La transition de la séquence du langoustier à la séquence du contage repose sur les points communs de ces deux situations et des deux dispositifs filmiques qui ont permis de les capter. Le passage aurait été moins évident, moins logique, s'il s'était opéré à partir d'un récit collecté lors d'un entretien. En effet, dans ce cas, nous n'aurions pas pu bénéficier d'une continuité formelle au niveau scénique. Dans les scènes d'entretien, les corps sont tournés vers la caméra et les protagonistes s'adressent à un interlocuteur situé hors-champ. Le spectateur est par conséquent à même de deviner que le discours est élicité par l'équipe du film. Le regard qu'on lui propose d'adopter est donc bien différent de celui qui lui est soumis pour le contage. Le propos filmique sur la narration orale, dans ces scènes et dans celle du contage, n'est pas tout à fait le même. Dans le cas du contage, c'est la situation d'interaction qui attire l'attention, dans celui de l'entretien, c'est le récit lui-même qui crève l'écran. N'est-ce pas d'ailleurs là le véritable point faible de notre manière de montrer le contage ? Le fait que l'attention du spectateur soit tournée vers la situation plutôt que vers le récit explique, au moins partiellement, le fait que la scène "tombe à plat".

Pour opérer la transition entre l'histoire du homard et le conte, il ne s'agit pas seulement de rapprocher les plans des deux scènes. D'autres manipulations techniques et d'autres peaufinages sont nécessaires. Comme le montre la continuité

dialoguée (cf. figure 3.6 et figure 3.7), nous décidons de passer le plus doucement possible d'une séquence à l'autre, en travaillant en particulier sur la bande-son.

À la fin de la scène du homard est opéré un fondu à l'image au son, auquel succède un très léger brouhaha de rue. L'image d'un nouveau port apparaît alors (Douarnenez comporte trois espaces portuaires ; du Port-Rhu, on passe ici au port du Rosmeur), ce que nous signifions par un titrage. Et le conte démarre, au son. Pour "poser les personnages", nous introduisons des plans montrant les conteurs en train de se balader sur le sentier des Plomarc'h, le tout en feignant le fait qu'ils aient déjà démarré l'histoire (leurs visages n'étant pas très visibles à l'écran, on peut croire qu'ils prononcent vraiment ces paroles). Les plans des conteurs insérés ensuite ont été tournés lors du contage, avec l'une ou l'autre des caméras. Quelques plans de coupe viennent aussi illustrer le récit (telle l'image d'un tableau représentant un équipage de marins, cf. figure 3.7). Par ce biais, nous cherchons, pour le dire quelque peu trivialement, à "sauver les meubles". En effet, nous espérons ainsi atténuer les faiblesses de nos cadrages³⁴. Pour respecter le rythme général du montage, nous opérons, au son, quelques coupes³⁵. Le conte n'est donc pas restitué dans son intégralité, mais la trame narrative est respectée puisque nous veillons à ce que les grandes étapes de l'histoire – les principaux motifs du conte – soient audibles dans le film.

3.3.2 Leitmotif filmique et propos théorique

Au travers de l'exemple qui vient d'être donné avec la séquence du contage, il est possible de saisir que l'exercice du montage est bien plus qu'une succession d'actes techniques. Par l'agencement des plans et des sons, c'est une véritable proposition théorique qui s'élabore. Cet argument a déjà été formulé par beaucoup d'autres chercheurs, en particulier les anthropologues et/ou spécialistes du cinéma qui défendent l'intérêt de recourir à l'anthropologie visuelle, tel Mouloud Boukala, qui l'exprime ici en des termes proches des nôtres :

« Le montage est loin de se limiter à une simple opération technique. [...] Sa force est de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments. » (Boukala, 2009 : p. 24)

34. Pour découvrir la scène dans l'intégralité, un DVD du documentaire a été inséré à la fin de ce manuscrit.

35. Il est possible de s'en apercevoir en comparant la version du conte retranscrite en annexe A.2 et les dialogues transcrits dans la continuité dialoguée (cf. figure 3.6 et 3.7).

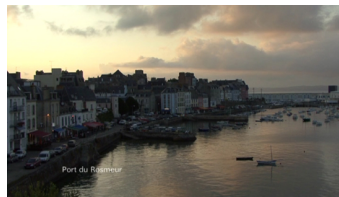
(a) ...J'ai trouvé un homard
au pendant de ma porte. (...)
Et c'est euh, Jean-Louis...



(b) *Brouhaha d'une
foule, en sourdine*



(c) Mais votre beau-frère n'a
pas eu un bateau par là quelque
part, là ? (...) — Élisabeth. .
Pourquoi on lui a donné...



(d) ...un nom aussi *droche*
que ça, alors ? — Je peux pas
vous dire. Est-ce qu'on sait
comment on choisissait...



(e) ...les noms autrefois ?
— Ah, ça, non ! — Pourtant
y'avait des jolies choses, hein !



FIGURE 3.6 – *Continuité dialoguée, transition entre deux séquences*

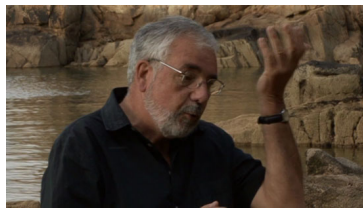
(a) Vous vous rappelez. . .
quand ma tante Marie-Anne
et son mari, l'homme, là...



(b) ...avaient fait
faire un bateau neuf.



(c) Mais tout d'un coup,
elle a eu une lueur. (...)
Donc elle a dit : "Peut-être..."



(d) ...qu'on pourrait trou-
ver une sainte qui n'a pas
encore servi ?" Bon, dans
la famille, y'avait déjà...



(e) ...Notre-Dame-des-missions,
la patronne des missions...

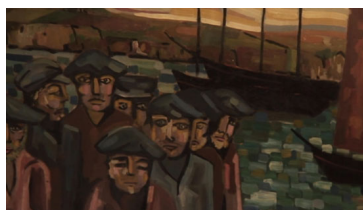


FIGURE 3.7 – *Continuité dialoguée (suite), transition entre deux séquences*

Ainsi, il a déjà été largement démontré qu'il est possible d'élaborer un propos scientifique avec et même par les images et les sons. Les mêmes chercheurs ont également signalé que le raisonnement ne suivant pas le même procès, il n'occasionne pas tout à fait le même type de pensée. Raison cinématographique, raison orale et *Raison Graphique* (Goody, 1979 [1977]) ne sont pas équivalentes en tous points. Dans le cas d'une pensée exprimée par la cinématographie, il s'agit de composer le propos théorique avec des « morceaux de réels enregistrés » (Colleyn et De Clippel, 1992). Dans notre cas, ce sont en grande partie les entretiens et les récits collectés sur le terrain qui font le film. Si nous avions commencé par écrire un texte sur ce sujet de recherche, nous n'aurions pas opéré le même tri dans les paroles : les critères et modalités d'élection et la sélection elle-même auraient été bien différents et par conséquent le propos tenu à leur sujet n'aurait probablement pas été tout à fait le même. De plus, les paroles des enquêtés seraient apparues exclusivement sous forme de citation (comme dans le cas de ce manuscrit), ils n'auraient pas composé, comme dans le film, la "matière première" du propos. L'impact de ces paroles sur le propos tenu est d'autant plus important que, pour monter ce documentaire, nous avons décidé ne pas ajouter de voix off et d'insérer un minimum de cartons ou titrages explicatifs. Si tous ces choix n'avaient pas été faits (celui d'employer la forme filmique et ceux qui sont relatifs au montage), aurions-nous pu donner un véritable espace de parole aux enquêtés ? Aurions-nous été aussi attentifs aux façons de dire, au rythme et autres caractéristiques formelles de ces paroles ? Aurait-il été possible de détecter toutes ces petites ressemblances et différences entre contage et « récit conversationnel » ?

Au montage, nous ne cessons de mettre à l'épreuve des idées en articulant et ré-articulant ces paroles entre elles. Outre la manière dont elles ont été filmées, ce sont aussi leur teneur et leurs caractéristiques formelles dont il faut tenir compte. Si nous cernons convenablement ces propriétés, il devient possible de trouver les ponts pour les relier. Au final, nous nous apercevons que la démonstration cinématographique et scientifique sera pertinente si et seulement si l'analyse de ces paroles a été convenablement menée, c'est-à-dire si nous avons réussi à les cerner.

Une telle expérience est-elle généralisable ? Les faiblesses cinématographiques trahissent-elles toujours des limites théoriques ? Il semble que le lien de cause à effet ne s'établisse pas de manière systématique : certains films peuvent paraître un peu maladroits bien que le cinéaste fasse preuve d'une très bonne connaissance du sujet ou thème traité. La situation inverse, d'ailleurs, n'a, elle non plus, rien d'évident : un film réussi n'est pas obligatoirement un film brillant du point de vue scientifique. Et quand bien même la réciprocité se manifeste, cela ne ressort

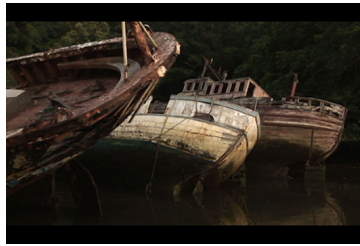
jamais complètement d'une relation de causalité. Entre pertinence cinématographique et pertinence théorique, rien ne s'établit de façon totalement mécanique. Si les deux sont interdépendantes dans notre cas, c'est probablement que nous avons décidé, délibérément, de mobiliser le film pour exprimer et formaliser une pensée. À chaque fois qu'un élément a fait problème lors des repérages, du tournage ou du montage, nous avons choisi de l'utiliser comme moteur théorique. Cette manière de faire trahit un véritable parti pris épistémologique. Nous nous montrons exigeants sur les deux tableaux car nous croyons qu'ils peuvent s'enrichir mutuellement. Le recours au film ethnographique peut, selon nous, non seulement permettre d'exprimer un propos théorique mais aussi admirablement bien servir l'établissement d'une pensée scientifique. Et l'expérience vécue au montage ne fait que renforcer cette conviction.

Afin d'avoir une vue d'ensemble de la proposition théorique que nous formulons au travers de ce documentaire, il est nécessaire de revenir sur la structure du film obtenue à l'issue du montage. J'en donne ici un rapide aperçu par le biais d'un séquenceur illustré (cf. figure 3.8 et 3.9).

Le film s'ouvre sur un long travelling montrant les épaves gisant dans le cimetière à bateaux de Douarnenez. La séquence suivante introduit l'ambiance du port de commerce de Douarnenez et un personnage, Bruno Claquin, le marin-pêcheur. Il évoque la disparition du métier de fileyeur en baie de Douarnenez et l'importance que revêt à ses yeux la transmission de son savoir-faire. Les leitmotifs du film ont déjà été installés, posés, au travers de ces deux séquences. L'oubli, la disparition de savoir-faire, la transmission et la mémoire seront de véritables refrains qui reviendront, au travers des images et des sons, tout au long des vingt-six minutes du documentaire. Ces thématiques-clés ont été choisies car ce sont celles qui correspondent le mieux aux observations et à l'analyse que nous avons faites de ce terrain. On les retrouve dès la séquence qui suit, au travers des paroles des ouvriers bénévoles de l'association *Un langoustier pour Douarnenez*. Le conte qui arrive ensuite prolonge le propos et sert de tremplin narratif pour passer d'un port à l'autre, de Douarnenez à Brest. Le relais de parole est pris par Doudou, barman brestois d'origine sénégalaise. Il introduit le spectateur à Brest où les métiers de lamaneurs³⁶ et de dockers seront présentés, une fois de plus au travers de quelques portraits. Comme à Douarnenez, la disparition ou la méconnaissance de ces métiers de la mer feront l'objet de tous les dires. Ainsi, dans chaque sé-

36. Les lamaneurs sont chargés de l'amarrage et de l'appareillage des navires, opérations qu'ils mènent à quai (parfois à l'aide de véhicules) et en canot. Le métier est dangereux car il suppose le maniement de cordages particulièrement gros et lourds (aussières) qui peuvent rompre si les manœuvres d'accostage du bateau ne sont pas convenablement réalisées.

(a) Séq. 1 (générique) :
Le cimetière à bateaux.



(b) Séq. 2 : Le marin-
pêcheur, Douarnenez.



(c) Séq. 3 : Le chan-
tier de construction du
Skellig, Douarnenez.



(d) Séq. 4 : Le conte autour du
nom des bateaux, Douarnenez.



(e) Séq. 5 : L'arrivée à Brest,
commentée par Doudou, barman.



FIGURE 3.8 – *Séquenceur illustré du film Les Bateaux meurent aussi*

(a) Séq. 6 : Les lamaneurs,
un métier méconnu. Brest.



(b) Séq. 7 : La disparition des
dockers, racontée par Yffic, Brest.



(c) Séq. 8 : Les "mots pour
le dire", la mémoire vivante
selon Yffic Dornic. Brest.



(d) Séq. 9 (générique) :
La traversée du pont de
Plougastel. Départ de Brest.



FIGURE 3.9 – *Séquencier illustré (suite) du film Les Bateaux meurent aussi*

quence, c'est un peu la même histoire qui se répète. De fait, malgré le caractère hétérogène des "portraits" proposés — ils renvoient à des corps de métiers très différents les uns des autres : pêcheur, charpentier de marine, docker, lamanneur etc. — le propos ne se dissout pas. On peut même dire que la forme quelque peu kaléidoscopique de notre récit filmique a été pensée comme un élément de renforcement du discours.

Encadrant ces portraits, le générique de début et la séquence finale marquent une progression dans la narration, une trajectoire. Nous choisissons de terminer le film par le portrait d'Yffic Dornic, véritable personnage du port de Brest : avec humour, il s'est auto-proclamé maire du port de commerce et nourrit presque quotidiennement un blog³⁷ passionnant sur l'histoire locale. Dans l'extrait choisi pour la clôture du film, ce dernier tient des propos plutôt optimistes sur la conservation de la mémoire du port :

« Et malgré tout, j'ai fait une recherche de mémoire sans... j'ai fait une recherche de mémoire. J'avais demandé donc un vieil appareil photo au Fourneau [Centre National des Arts de la Rue en Bretagne] et donc qui enregistrerait... et qui faisait vidéo et photo. Et ce sont les gens maintenant qui viennent me dire... : "Ecoute, j'ai des choses à dire, parce que je sais pas écrire mais... je sais dire ! Parce que j'ai plein de choses à dire." Mais ils parlent... avec leur façon de dire, de parler ! Et c'est souvent explicite et donc on les pousse souvent dans leurs retranchements... et une fois qu'ils sont libérés... et bien, c'est un fleuve. Une fois qu'on leur dit, bah c'est fini et bah : "J'ai encore plein de choses à dire ! J'ai encore plein de choses à raconter !" Eh bien, on recommencera plus tard ! » (Il est possible de découvrir cet entretien dans sa version filmique puisqu'il fait partie intégrante du documentaire, cf. DVD 1)

Le ton fataliste qui se dégageait du générique de début (le cimetière à bateaux) se dissipe peu à peu au fil du film, jusqu'à céder la place à cette parole prometteuse pour les temps à venir. En outre, la parole d'Yffic Dornic nous plaît car elle met en quelque sorte notre propre travail en abîme. Comme nous, ce dernier a collecté des témoignages oraux, comme nous, il s'est aperçu de l'importance de la parole comme vecteur de transmission d'une mémoire, et enfin, comme nous (au moment du montage) alors qu'il vient de quitter ses interlocuteurs, il attend déjà patiemment la nouvelle occasion de les retrouver !

Le montage terminé, il reste une dernière étape pour finaliser le film (outre quelques autres peaufinages de post-production) : le choix d'un titre définitif.

37. <http://www.portde.info/index.php>

Après trois mois de remue-ménages et de manipulation des rushes, il nous paraît judicieux, bien qu'un peu maladroit, de l'intituler *Les Bateaux meurent aussi*. Nous faisons ici référence (sans toutefois prétendre l'égaliser) au film d'Alain Resnais et Chris Marker *Les Statues meurent aussi* (1953) sur le Musée de l'Homme dans lequel les deux cinéastes dénoncent ouvertement la violence des pillages coloniaux. Le traitement réservé à ce qui est alors nommé « l'art nègre » relève selon eux d'une « botanique de la mort » : les objets artistiques, coupés de leur contexte, déracinés, ont perdu force symbolique et vitalité. Bien sûr, les témoignages des habitants de Douarnenez et Brest ne renvoient pas à un pillage colonial. Mais ils ressentent eux aussi un certain vide face à la désertion de l'espace maritime. C'est la vitalité de certaines pratiques qu'il s'agit pour eux d'entretenir afin d'éviter que les bateaux ne finissent, comme les statues de Resnais et Marker, dans quelque mausolée. On retrouve donc ici, au travers d'un titre allusif, le principal leitmotif de notre propos filmique : la revitalisation.

Malgré toute l'ardeur que nous avons mise à monter le film, dégager un propos cohérent et structuré, nous ne sommes pas complètement satisfaits du résultat lorsque le film est montré pour la première fois. Cela est sûrement, une fois de plus, le fait de notre inexpérience en la matière et de notre manque de connaissance de terrain. En effet, nous n'avons découvert que les travailleurs de la mer exprimaient un fort désir de revitalisation de leurs savoir-faire qu'au moment du tournage. En adaptant, sur place, nos dispositifs, nous avons tenté de nous tirer d'affaire (comme je l'ai montré ci-dessus, au travers de nombreux exemples), mais les prises de vues et prises de sons auraient été bien mieux conçues si nous avions connu cette problématique de terrain en amont du tournage. Le cas échéant, nous aurions véritablement pu réaliser le film avec le terrain, en respectant bien mieux ses manifestations sonores (les paroles, sons ambiants), sa temporalité, sa cadence et ses "personnages". À défaut d'une adéquation dispositif filmique/terrain, notre structure narrative (bien qu'adaptée au propos final) n'est pas convenablement servie par la matière cinématographique collectée auparavant. En ressort le fait que le propos filmique n'est pas assez fort. Comme la séquence du contage, il manque de souffle, de ressorts émotionnels et sensitifs. Nous mesurerons alors à quel point problématisation en images et en sons n'est pas synonyme de problématisation théorique et pressentons que ce terrain n'a pas fini de nous faire réfléchir...

*

* *

Avant de basculer dans la suite de récit de notre recherche à Douarnenez, il convient de synthétiser les idées qui ont été développées dans ce chapitre. Soulignons, en premier lieu, le fait que ces pages ont été écrites dans l'idée de faire ressortir les particularités d'une ethnographie menée en images et en sons. Le dévoilement des éléments de notre "cuisine interne" a contribué à montrer la singularité de l'anthropologie visuelle (les "coulisses" des repérages, du tournage et du montage), tout comme les quelques digressions autour de l'intérêt d'employer la forme filmique pour chercher. Par ces biais, il s'est agi de faire paraître que les choix ou actes cinématographiques – en terme d'écriture, de dispositif filmique ou encore de montage — ont été utilisés comme tremplins pour penser un terrain et élaborer les prémisses d'un objet de recherche. Espérons qu'un tel exposé soit suffisamment convaincant pour que ces quelques lignes de Marc-Henri Piault (2008 [2000]) prennent tout leur sens :

« L'imagination créatrice des cinéastes, leurs recherches formelles et conceptuelles, leurs recours à des procédures narratives et expressives articulant différents modes d'appréhension du réel, tout cela revient aujourd'hui dans le domaine du questionnement anthropologique. » (Piault, 2008 [2000] : p. 42)

En second lieu, revenons sur ce qui s'est dégagé de l'ethnographie filmique. Imaginer le terrain pour l'écriture filmique nous a obligés à coucher noir sur blanc nos préjugés et *a priori*. Mais l'exercice n'était pas vain, car les écarts entre projections et réalités de terrain ont pu, ainsi, être mieux mesurés. Cela a permis "d'ajuster le tir" avec plus de finesse, d'être plus réflexifs et donc plus conscients de l'impact de notre présence sur le terrain. Peut-être avons-nous aussi de ce fait été plus honnêtes lors de nos premiers contacts avec nos interlocuteurs et dans la restitution de l'expérience vécue. Pour élaborer les dispositifs filmiques, nous avons accordé une grande attention aux lieux, à leur gestion et avons longuement réfléchi aux façons d'accueillir la parole. C'est une autre manière d'entrer en relation, d'entrer dans les lieux, d'entrer en contexte que nous avons découverte avec cette première expérience d'ethnographie filmique : une procédure probablement plus lente qu'une ethnographie classique mais plus attentive aux *tout petits liens* (Laplantine, 2003), aux tout petits événements. Au montage, nous avons compris à quel point la réflexion théorique advient différemment quand elle naît de la manipulation d'images et de sons : la pensée ne s'exprime alors qu'en relation étroite, ténue, avec les réalités de terrain. S'établit une véritable continuité et contiguïté entre le propos théorique et ce qui s'est déroulé *in situ*.

En troisième lieu, rappelons les éléments de réflexion qui sont ressortis au niveau du sujet de recherche, la parole conteuse. Le conte et le contage étaient au départ,

dans le projet de film, des sujet mineurs, marginaux. Nous souhaitions certes faire appel à des conteurs, mais pas réaliser un film sur le conte. Pourtant, c'est le conte qui a soulevé le plus de problèmes au cours de la réalisation, autour de lui que se sont cristallisés de nombreux enjeux. Progressivement ont émergé, à son sujet, des interrogations théoriques. Deux questions-clés sont advenues de l'immersion audiovisuelle :

- Quel liens s'établissent entre les paroles des Douarnenistes, le "souci de mémoire" de ses habitants et les processus de patrimonialisation ?
- Qu'est-ce qui rapproche ou au contraire distingue les « récits conversationnels » et le contage de Jean Pencalet et Patrice Goyat ?

Mais pour que de telles interrogations soient véritablement problématisées, que les leitmotifs du film entrent en dialogue avec les questions posées par d'autres chercheurs en sciences humaines, il a fallu retourner sur ce terrain, se rapprocher encore des conteurs : nouvelle étape de l'itinéraire de recherche qu'il s'agit à présent de relater.

DEUX CONTEURS DANS LA VILLE

Les questions et problématiques soulevées lors de la réalisation du documentaire se complexifient et se précisent à partir du moment où la ville de Douarnenez devient un terrain de recherche à part entière. Alors que le port était jusqu'à là considéré par notre équipe comme un lieu de tournage, il devient, en 2010, le lieu d'ancrage d'une investigation scientifique. D'un point de vue plus théorique, Douarnenez est dès lors envisagé comme un contexte : celui du contage. Par rapport au tournage, la perspective est inversée : alors qu'auparavant nous nous intéressions à l'environnement maritime au travers des témoignages oraux des Douarnenistes, il convient désormais de se pencher sur une forme singulière de parole — le contage — en examinant ses liens avec l'environnement naturel, social et culturel. Pour le dire plus simplement, ce n'est plus l'univers maritime qui constitue maintenant l'objet de recherche, mais la performance orale des deux conteurs.

Pour rendre compte de la seconde phase d'enquête à Douarnenez, je reviendrai d'abord sur la projection du film en montrant qu'elle a permis de redéfinir les rapports enquêteurs/enquêtés et orienté la suite de la recherche. Je quitterai ensuite la chronologie d'enquête et les considérations d'ordre méthodologique pour dresser un portrait des deux conteurs douarnenistes et revenir plus en détail sur leur pratique. L'examen proposé permettra, *in fine*, de formuler une hypothèse théorique au sujet des liens spécifiques qui se tissent, à Douarnenez, entre contage et contexte socio-culturel.

4.1 RETOURS SUR LES PROJECTIONS

À partir d'octobre 2009, Mathilde Mulot, Olivier Calonnec (l'assistant-réalisateur) et moi-même organisons plusieurs projections du film *Les Bateaux meurent aussi* (2009). Il est diffusé dans une médiathèque, un cinéma, un collège et un lycée de Villeurbanne (ville située en région lyonnaise) – notamment parce que nous avons obtenu des aides (Fonds d'Initiatives Jeunes) de la part de la

municipalité – mais aussi sur le terrain de recherche : à Brest et à Douarnenez. La projection organisée début 2010 dans l'enceinte du chantier de construction navale du langoustier *Skellig* et la diffusion sur une chaîne de télévision locale *Tébéo* nous permet de mettre notre regard à l'épreuve du regard des Douarnenistes. Quelques mois plus tard, ce sont les interlocuteurs de terrain que nous convions en région lyonnaise : Jean Pencalet et Patrice Goyat introduisent une séance de projection à l'Université Lumière Lyon 2¹.

Chacune des situations de projection présente un intérêt. Selon les lieux investis, les spectateurs ne réagissent pas de la même manière et ne nous adressent pas les mêmes critiques. À chaque occasion, nous devons imaginer une nouvelle manière d'introduire notre démarche avant le film. En effet, selon les publics qui nous font face (collégiens, artistes de rue, étudiants, travailleurs de la mer brestois ou douarnenistes etc.), le propos tenu avant ou après la séance ne peut pas être tout à fait semblable. Dans certains cas, il convient de présenter la manière dont nous nous sommes immergés dans les ports finistériens, dans d'autres de proposer une explication très didactique du processus de réalisation documentaire. L'exercice nous apprend à prendre du recul sur l'objet filmique et sur notre démarche. En outre, certaines occasions nous autorisent à laisser la parole aux conteurs pour amorcer la séance, ce qui permet d'appréhender d'une toute autre manière le sujet de recherche. En somme, les projections du documentaire sont autant d'opportunités pour faire avancer la réflexion, que ce soit d'un point de vue théorique ou d'un point de vue méthodologique.

Étant ici contrainte par la concision et la cohérence présidant à la narration ethnographique, je ne reviendrai pas sur tous les enseignements tirés de ces expériences. Je retiendrai seulement ceux qui m'ont permis de continuer la recherche à Douarnenez.

4.1.1 Retours sur la séquence de contage

En dehors des diffusions pour lesquelles Jean Pencalet et Patrice Goyat sont présents, les spectateurs qui découvrent le film se montrent surpris par la séquence tournée avec les conteurs. Ils nous demandent qui sont ces deux personnages, habillés à l'identique. Lors du tournage, Jean Pencalet et Patrice Goyat s'étaient en effet vêtus de leurs costumes de scène (deux pantalons de marins et deux chemises de couleurs similaires) pour nous entraîner, en compagnie d'un petit pu-

1. Diffusion programmée dans le cadre du festival *Les FestiVadrouilles 2010* sur le Campus de Bron. (première édition d'un festival organisé par des étudiants de l'Université Lumière Lyon 2).

blic, dans leur balade contée. Rappelons qu'il nous semblait alors que la parole conteuse pouvait être traitée cinématographiquement de la même manière que d'autres types de paroles, même si nous observions des différences entre contage et énonciations plus ordinaires. Au montage, suivant cette même idée, nous avons inséré la séquence en plein cœur du film sans prendre de précaution particulière pour prévenir le spectateur que ces deux protagonistes se mettaient volontairement et littéralement en scène. Au contraire, notre intention était de trouver les procédés pour que la séquence du contage soit inscrite dans la continuité des autres témoignages.

Or, justement, ce sont les changements de registres (du témoignage filmé à la mise en scène filmée, du sérieux au second degré) qui surprennent et dérangent les spectateurs. Si la transition fonctionne au niveau de la bande son (cf. figure 3.6 et 3.7), elle semble poser problème au niveau de l'image. Ce qui crève l'écran, bien malgré nous, ce sont les différences notables entre les circonstances d'énonciation du contage et celles des autres scènes (entretiens, scène de conversation). Ce que nous avons fortement ressenti au tournage transparaît dans le documentaire : les conteurs se mettent littéralement en scène et ce, à un degré bien plus important que les autres personnes filmées. En somme, malgré l'absence du public des conteurs à l'image, les spectateurs du film devinent qu'il s'agit là d'une situation de l'ordre du spectacle vivant.

Par ailleurs, à trois reprises, lors des projections du film, des conteurs racontent des histoires de pêcheurs pour amorcer la séance. Jean Pencalet et Patrice Goyat proposent une introduction contée à Douarnenez puis à Lyon et Lila Khaled s'en charge pour Villeurbanne. Là, nous observons que leurs présences s'accordent parfaitement à la situation et permet même une meilleure réception du film. Grâce à eux, les spectateurs plongent dans l'univers maritime avant même le début du film. De plus, le contage installe le public dans une attitude très propice à l'écoute : les corps s'adaptent à la situation en se lovant plus confortablement dans les sièges, les visages et les regards s'éveillent².

Nous constatons donc que nous n'avons-nous pas su transcrire cinématographiquement la parole conteuse, mais que pourtant, celle-ci introduit très bien les projections.

Ces différentes observations viennent valider une hypothèse formulée par Mikhaïl Bakhtine (1984) autour de ce qu'il appelle les « genres du discours ». L'expérience de terrain confirme la distinction qu'opère le théoricien de la littérature entre « genres premiers » et « genres seconds » :

2. Je reviendrai avec bien plus de précision sur ce qui caractérise la réception du contage dans les chapitre 6 et 9.

« Dans leur grande majorité, les genres littéraires sont des genres seconds, complexes, qui sont composés de divers genres premiers transformés (répliques de dialogue, récits de mœurs, lettres, journaux intimes, documents etc). Ces genres seconds, qui ressortissent à l'échange culturel complexe, *simulent*, en principe, les formes variées de l'échange verbal premier. » (Bakhtine, 1984 : p. 307, souligné par lui)

Voilà exactement ce qui se passe lorsque Jean Pencalet et Patrice Goyat se mettent à conter : ils mobilisent les tournures dialectales et syntaxiques caractéristiques des récits conversationnels, c'est-à-dire qu'ils se mettent à imiter l'échange oral ordinaire. Au sein du documentaire, le passage d'un genre à l'autre ne peut laisser le spectateur indifférent puisque le rapport entre la parole et le réel n'est plus le même. Les travailleurs de la mer font directement référence à un vécu (ils se présentent comme des témoins), tandis que les conteurs simulent le témoignage (ils font comme s'ils étaient des témoins). Ainsi, les récits conversationnels insérés dans le contage « perdent leur rapport immédiat au réel existant » (Bakhtine, 1984 : p. 267).

Au moment du montage, nous avons commis un impair en mettant genre premier et second sur le même plan. Pour éviter ce type de réaction au visionnage du film, il aurait plutôt fallu que nous fassions clairement apparaître que l'une des paroles (le conte) met en scène l'autre (les récits conversationnels). Autrement dit, nous aurions dû rendre saillant le fait que la parole conteuse est, comme le signale Nadine Decourt (2010 : en ligne) – en empruntant elle-même l'expression au conteur Hamadi³ – une « autre parole », bien distincte du parler ordinaire.

Par contre, lors de la projection, la parole conteuse trouve sa juste place : puisque mettre en scène le témoignage est l'une des propriétés de celle-ci, elle devient un bon tremplin pour introduire le documentaire dans les salles de projections. Voilà donc de belles leçons de cinéma et de littérature tirées de l'expérience de diffusion !

4.1.2 L'impact des situations de retour

Venons-en maintenant à l'impact des projections d'un point de vue méthodologique.

Comme dans toutes occasions où le chercheur de terrain peut exposer son regard

3. Hamadi – conteur belge et berbère, fondateur de La Maison du Conte de Bruxelles – use, selon Nadine Decourt, de cet « élégant syntagme, l'autre parole, pour démarquer cette oralité littéraire du parler ordinaire » (Decourt, 2010).

à ses enquêtés, la diffusion d'un film ethnographique met à l'épreuve la recherche et met l'enquêteur dans une position délicate, inconfortable. Carolina Kobelinsky définit d'ailleurs les « situations de retours » en insistant sur leur caractère périlleux :

« Moments critiques de l'action où la relation entre les enquêté-e-s et l'anthropologue se resserre, se crispe, en quelque sorte se redéfinit, pouvant éventuellement être mise en question. » (Kobelinsky, 1997 : p. 187)

Du point de vue de la relation enquêteur/enquêté (ou ici filmeur/filmé), ces situations sont en effet des moments-charnières. En l'occurrence, sur le terrain douarneniste, cela commence par la réception de quelques critiques.

Dans la petite ville portuaire, le film fait l'objet de quelques retours négatifs qui nous sont adressées avec beaucoup de pudeur et de respect. Le port et la ville y sont dépeints, d'après plusieurs de ses habitants, d'une manière un peu trop « morbide ». L'effet du titre (*Les Bateaux meurent aussi*), que nous avons eu tant de mal à trouver, n'arrange rien à l'affaire. N'ayant saisi qu'à la fin du tournage à quel point nos interlocuteurs tiennent à valoriser les aspects vivants de l'activité portuaire, nous nous apercevons que nous n'avons pas réussi à le mettre suffisamment en valeur à l'image. La note positive insérée dans la séquence finale (les propos d'Yffic Dornic, cités en section 3.3) ne semble pas porter ses fruits. Bien qu'ils nous adressent cette critique, nos interlocuteurs ne se montrent pas du tout hostiles à notre démarche, et même accueillent chaleureusement le documentaire⁴. En exprimant le décalage qu'ils ressentent entre la réalité qu'ils vivent au quotidien et celle que nous donnons à voir, ils nous accordent finalement un espace pour préciser nos intentions. C'est grâce à ces échanges que je peux commencer à ouvrir le propos scientifique et envisager d'entreprendre avec eux une recherche partagée.

Le "tournant relationnel" s'opère véritablement quand Patrice Goyat et Jean Pencalet acceptent de venir à Lyon pour introduire la séance de projection, six mois après la diffusion sur le chantier du *Skellig*. Devant les étudiants de l'Université Lyon 2, les conteurs deviennent en quelque sorte "promoteurs" du documentaire : les voilà ambassadeurs de Douarnenez à Lyon, avec comme support, notre film. À l'issue de la diffusion, ils disent trouver le court métrage moins triste (ou morbide) que lors de la diffusion à Douarnenez. En outre, nous pouvons

4. Jacques Ribet (dit Jacquot) se montrera très fier de son apparition dans le film, la séquence dans laquelle il évoque sa passion pour les bateaux en bois ne manquera pas d'amuser ses collègues du chantier naval.

discuter de questions qui nous taraudent depuis notre arrivée sur le terrain : la disparition et le désir de revitalisation des savoir-faire des travailleurs de la mer. Nos partis pris filmiques semblent les intéresser et je saisis l'occasion pour organiser un entretien semi-directif avec les deux conteurs.

Après l'aventure du film, la confiance semble donc acquise et renforcée avec les interlocuteurs de terrain, les conteurs se montrent même partants pour partager nos objets de réflexion. Cela aura un impact sur les choix théoriques et orientera, plus largement, l'enquête à venir.

Précisons qu'il aurait été possible d'entamer un processus de co-construction bien avant. Comme Michel Brault, Pierre Perrault et Marcel Carrière l'ont fait avec le documentaire *Pour la suite du monde* (1962), nous aurions pu solliciter un peu plus nos interlocuteurs pour qu'ils prennent part au projet de réalisation. Leur sujet de film est comparable au nôtre : il s'agit de parler d'une rupture dans la chaîne de transmission des techniques et savoir-faire. Pour traiter de la question, les réalisateurs n'hésitent pas à intervenir sur leur terrain (ce qu'ils indiquent clairement aux spectateurs par le biais d'un carton au début du film). Ils sollicitent les habitants de l'Isle-aux-Coudres (Québec) afin qu'ils réhabilitent, le temps du tournage, une technique de pêche dite « traditionnelle » : la pêche au marsouin. En se positionnant de la sorte, ils associent les personnes filmées (puis les spectateurs, par ricochet) au déroulement du tournage. Ces derniers sont à même d'apporter leur pierre à l'édifice et c'est en toute conscience qu'ils participent au projet de réalisation. Bien que les cinéastes n'aillent pas jusqu'à proposer à leurs interlocuteurs de terrain de co-réaliser avec eux le film, le résultat est, *in fine*, assez similaire d'un point de vue méthodologique : filmeurs et filmés portent ensemble le propos filmique⁵.

Dans notre cas, la réalisation documentaire a été une façon d'entamer l'immersion, c'est-à-dire un mode d'entrée sur le terrain et un "embrayeur" de relation. Nous n'avons pas tout de suite associé nos interlocuteurs à notre démarche parce qu'il nous semblait délicat de nous engager dans une aventure collaborative en disposant de si peu d'expérience vis-à-vis de la réalisation documentaire et vis-à-vis de ce terrain de recherche. C'est donc un autre temps fort, celui de la restitution, qui permet de redéfinir le positionnement sur le terrain ; il sera possible, dès lors, de commencer à chercher avec les enquêtés.

Lors de ses expériences en anthropologie visuelle, Patrick Deshayes a expérimenté différentes formes de *feedbacks* filmiques. À l'heure du bilan, il affirme

5. Quant au titre du film — *Pour la suite du monde* — il fait écho, contrairement au nôtre, à la volonté de maintenir des savoir-faire et savoir-dire en vie.

également que ces situations de retours sont des temps de ré-aiguillage ou affinage méthodologique :

« Les projections constituent en anthropologie visuelle non la phase terminale d'un film, mais une phase de travail de recherche d'une anthropologie réciproque. Ces interactions alimentent la recherche et peuvent être considérées dans une continuité avec le terrain puisqu'elles vont modifier les recherches futures. » (Deshayes, 2013b : p. 63)

4.2 L'ÉCHO DE LA RUE

À partir de 2010, je poursuis seule l'enquête. S'entame alors une période durant laquelle mes visites sur le terrain sont fréquentes, mais de courtes durées (je reste rarement plus d'une semaine sur place). Les techniques utilisées lors de cette seconde phase d'enquête sont plutôt "classiques" en matière d'ethnographie : documentation, observations, discussions informelles et entretiens semi-dirigés. Par ces biais, je m'attarde plus particulièrement sur la pratique des deux conteurs douarnenistes. Les pages qui suivent donnent un aperçu des informations glanées à leur sujet.

4.2.1 Portraits de deux amateurs talentueux

Les deux conteurs ont assez fréquemment l'occasion de se produire en spectacle et font très souvent salle comble. Les coupures de presse des journaux locaux en témoignent (cf. annexe A.3) : en novembre 2009, ils racontent devant deux cent personnes à Douarnenez, en avril 2010 le public compte trois cent cinquante membres réunis à Plozévet. Pour les journalistes du *Télégramme* ou du *Ouest-France*, il n'y pas de doute : les deux douarnenistes ont de véritables "fans" et ce, sur tout le littoral finistérien (cf. annexe A.3). Parfois, quand la structure d'accueil fait des recettes, ils sont rémunérés. Ces revenus leur servent uniquement en réinvestissement pour pouvoir publier, ou communiquer sur d'autres spectacles. Précisons qu'il arrive aussi bien souvent qu'ils se retrouvent en plus petit comité, ce qui permet un contage plus intimiste.

Connaissant ce succès, ils racontent le plus souvent parce qu'il leur en a été fait la demande : des écoles, bibliothèques ou autres structures font régulièrement appel à eux, à Douarnenez ou dans les communes alentour. Cela dit, ils tiennent

fortement à conserver le plaisir de raconter dans des situations plus impromptues : s'improviser une balade contée dans les rues ou sur les sentiers pédestres de Douarnenez, réunir un public à la dernière minute, raconter hors des espaces consacrés etc. Les deux acolytes n'hésitent pas non plus à offrir gracieusement des spectacles ici ou là. Ils se rendent par exemple chaque année sur l'Île de Sein pour faire la fête avec leurs voisins insulaires et leur confier leurs dernières histoires. Enfin, presque tous leurs livres (Goyat, 2001 ; Pencalet, 1991 ; 1998 ; 2002) sont édités à compte d'auteur et disponibles dans les librairies de Douarnenez et des communes voisines (Quimper, Pont-l'Abbé etc.).

Leur répertoire est composé de nombreux contes traditionnels, en particulier des histoires qui ont circulé en "Basse-Bretagne" et qui mettent en scène l'univers maritime. Dans le corpus qu'ils ont constitué au fil des ans en piochant dans les recueils et collectes, on retrouve des récits initiatiques (histoires de jeunes matelots, récits de naufrages etc.) et nombre de motifs et personnages caractéristiques du domaine merveilleux (sirènes, poissons magiques etc.).

Mais Jean Pencalet et Patrice Goyat sont aussi des "inventeurs d'histoires", ils publient d'ailleurs beaucoup de leurs contes sous le label *Nouvelles histoires douarnenistes*⁶. Ces récits-là détonnent à de nombreux niveaux par rapport aux conventions du genre littéraire, notamment en ce qui concerne le style oral et la façon d'entamer et de clore le récit (un avant-goût en a été donné dans le chapitre 3). Il s'agit presque exclusivement d'histoires facétieuses⁷.

Bien que les deux conteurs s'adressent aussi aux enfants, le registre dit « douarneniste » (les histoires inventées par leurs soins) semble être plus souvent destiné aux grandes oreilles. Ce sont ces histoires-là que nous avons découvertes en tournant le film, et c'est encore sur elles que je me suis focalisée en retournant sur le terrain. Dans les pages qui suivent, les propos réflexifs sont donc plus spécifiquement tournés vers une des facettes de la pratique des conteurs et une des parties de leur répertoire.

Les deux conteurs se présentent comme des « amateurs », se situant par là même dans ledit « milieu du conte »⁸. Puisque ni l'un ni l'autre n'a décidé de faire de cette activité sa principale source de revenus, ils ne souhaitent pas être apparentés à leurs confrères ou consœurs professionnels. Ce n'est pas pour autant qu'il est facile de les situer par rapport aux catégories formalisées par les ethno-

6. Dans certains de leurs ouvrages (Goyat, 2001 ; Pencalet, 1991 ; 1998 ; 2002), cet intitulé est présenté comme un titre de collection ou une mention éditoriale.

7. Les articles de journaux ne manquent d'ailleurs pas de préciser à quel point les deux conteurs déclenchent les rires lorsqu'ils les racontent (cf. annexe A.3).

8. Je renvoie ici au tour d'horizon du milieu et du renouveau du conte proposé en introduction.

logues Daniel Fabre (2013 : en ligne), Patricia Heiniger-Casteret (2013 : en ligne) et Nathalie Guézennec (2007 : p. 62).

Rappelons (en faisant écho de ce qui a été dit en introduction) que selon ces derniers, il existe « différents groupes de conteurs, les uns issus d'une longue tradition de conte public ; les autres ayant construit une profession artistique » (2013 : en ligne). Les premiers déploreraient le renouveau prôné par les seconds, notamment de par leur grand attachement au répertoire traditionnel (Guézennec, 2007 : p. 62).

À première vue, Jean Pencalet et Patrice Goyat pourraient être apparentés au premier groupe. Mais on s'aperçoit rapidement que "l'étiquette" n'est pas bien ajustée : ils ne sont pas héritiers directs d'un répertoire et se montrent même plutôt inventifs pour que leurs récits résonnent avec le passé récent en créant de toutes pièces leurs *Nouvelles histoires douarnenistes*. Cela dit, il est indéniable qu'à d'autres niveaux, ils ne peuvent être totalement affiliés au mouvement de renouveau du conte né dans les années 1970. Ils restent en effet en marge de la filière et du réseau d'inter-connaissance du milieu professionnel⁹, et font plutôt jouer les "réseaux locaux", notamment les structures ou événements qui constituent les bastions du patrimoine (comme le musée régional et le musée municipal¹⁰).

Bien que leurs *Nouvelles histoires douarnenistes* ne puissent pas être directement affiliées à une quelconque "tradition orale locale", on retrouve dans celles-ci, en filigrane (en guise de décor et parfois même en support de l'intrigue), les traits caractéristiques du petit port finistérien et de son passé récent.

Jean Pencalet et Patrice Goyat racontent souvent des "histoires de femmes", allant parfois jusqu'à se déguiser pour monter sur scène. Cela trahit la place et le rôle un peu particulier qu'occupent (ou tout du moins occupaient autrefois) les femmes à Douarnenez, notamment vis-à-vis de la transmission orale.

Dans la localité, avant que ne s'entame le déclin des activités de pêche, la majorité des hommes s'absentaient durant de longues périodes pour partir en mer. Comme dans beaucoup d'autres villes portuaires, les femmes étaient de fait responsables de nombre des activités se déroulant à terre. Entre la fin du XIX^e siècle (1880) et le début du XX^e siècle, époque où l'industrialisation du port connaît son apogée, elles étaient nombreuses à travailler dans les usines de conserverie de sardines¹¹ (Martin, 1994). Lors de la mise en boîte des petits poissons bleus, chants et récits

9. Dans le chapitre 5, je reviendrai néanmoins sur un événement dans lequel ils se sont trouvés associés à trois conteuses professionnelles.

10. Une de leurs interventions dans le musée de la ville de Douarnenez sera rapportée dans le chapitre 5.

11. Voir aussi à ce sujet les témoignages collectés par Marie Hélie dans le documentaire *L'Usine Rouge* (1989) qui donnent une idée du rôle social endossé par les femmes à l'époque

allaient bon train. Par conséquent, le corpus oral féminin est très riche à Douarnenez et les générations actuelles en sont les directes héritières.

Il est par ailleurs reconnu, que l'on soit ou non dans une cité portuaire, que les femmes jouent ou ont joué un rôle important dans la transmission orale, comme le note Michel Valière : « Les conteurs, tant en France que dans le reste de l'Europe, sont le plus souvent des femmes, véritables conservateurs de l'oralité traditionnelle. » (2002 : p. 92). Camille Lacoste-Dujardin le signale aussi concernant la Kabylie. La spécialiste de la culture berbère parle de ces « réunions laborieuses » qui « sont autant d'occasions de socialisation entre femmes, qu'elles mettent à profit en diffusant des nouvelles, dans une "fonction gazette", avec une grande liberté de parole » (2008 : p. 82). Elle précise ailleurs qu'à l'aune du siècle dernier, les femmes kabyles, tout comme leurs consœurs douarnenistes, étaient le plus souvent assignées à résidence : « Au tout début du vingtième siècle où ces recueils ont été réalisés, la moitié féminine de sa population ne s'était jamais déplacée hors de Kabylie. » (2003 : p. 28).

En se faisant porte-paroles des femmes dans leurs contes, Patrice Goyat et Jean Pencalet contribuent à (re)donner aux récits féminins la place qui leur revient. Tout comme ceux qui se sont penchés sur l'histoire orale et l'histoire des femmes depuis les années 1960, ils leur restituent ce faisant « le statut d'acteurs et d'actrices historiques » (Baillargeon, 1993 : p. 58). Ainsi, même lorsqu'ils inventent de toutes pièces un récit, les deux conteurs restent fidèles et bien "connectés" à l'ambiance et à l'histoire de la ville.

Comme je l'ai déjà montré (cf. section 3.2), dans leurs contes, on retrouve également des allusions à « l'épopée mauritanienne ». Et quand il s'agit de politique, il n'est pas non plus question d'oublier que Douarnenez a été marquée par le communisme. Jean Pencalet, dans le conte retranscrit en annexe (cf. annexe A.2), fait tourner son récit autour des idées des « Rouges » et de leurs opposants en mentionnant notamment un ancien maire communiste de la ville, Daniel Le Flanche. Enfin, les tournures dialectales propres à Douarnenez émaillent et donnent corps aux *Nouvelles histoires* des deux conteurs. La volonté de défendre « la langue de Douarnenez » revêt une telle importance pour les deux compères qu'il semble ici nécessaire de s'arrêter plus longuement sur le sujet.

et permettent de retracer un épisode historique de la ville portuaire : la grève des ouvrières dans les années 1925, faisant écho à la première révolte de celles-ci en 1905.

4.2.2 Raconter en douarneniste

Dans les histoires de Patrice Goyat et Jean Pencalet, beaucoup de tournures de phrase portent l'empreinte du breton, notamment de sa syntaxe (comme la phrase « Moi je veux un nom à aller de mes idées ¹² », dans le conte retranscrit en annexe A.2). Les conteurs usent ainsi d'un parler que les linguistes pourraient qualifier de « français régional » (car issu d'un français influencé par le substrat breton). De plus, certaines expressions ou façons de dire qu'ils emploient sont proprement douarnenistes ¹³, tels que « rider son parapluie » (qui signifie "passer l'arme à gauche", "mourir") ou « méchance » ("espérer que"). Pour eux, il est crucial de présenter ce parler comme une langue à part entière : le douarneniste. À la fin de certains de leurs ouvrages (Goyat, 2001 ; Pencalet, 2002), on trouve même des lexiques ou glossaires de la "langue" en question. Cela témoigne du fait que les contes, sont, pour Jean Pencalet et Patrice Goyat, de véritables outils pour faire exister le parler local.

À ce niveau, ils se rapprochent de beaucoup d'autres amoureux de la littérature orale, car – comme le rappelle notamment Michel Valière en retraçant l'histoire de l'*Ethnographie de la France* (Valière, 2002 : p. 91) – dans le domaine du folklore, défense du conte et dudit « patois » vont souvent de pair. Dans le chapitre 7, seront présentées deux conteuses engagées, elles aussi, dans une action militante en faveur de certaines langues (l'arabe et la langue des signes française), langues qui ne sont d'ailleurs pas mieux reconnues par l'État français que les langues régionales. Du côté des théoriciens du conte, la question des langues est également un sujet de préoccupation : Geneviève Calame-Griaule a rappelé dans beaucoup de ses écrits (1982 ; 1990) que l'étude de la littérature orale concerne tout autant les anthropologues que les linguistes ; Nadine Decourt a travaillé sur les terrains de l'oralité vivante en compagnie de la spécialiste des parlers berbères Naïma Louali-Raynal (Decourt et Louali-Raynal, 1995), et j'ai moi-même eu l'occasion de me rendre sur le terrain du sociolinguiste Michel Bert, spécialiste des « Langues En Danger » en région Rhône-Alpes. Rien d'étonnant, donc, à ce que la question des langues se pose à la plupart des chercheurs comme à la plupart des conteurs ancrés sur le terrain breton. Néanmoins, chaque situation, chaque contexte interroge le chercheur et engage les conteurs de façon singulière. Selon l'état de vitalité de la langue, le vécu de ses locuteurs et l'histoire de ses

12. Cela signifie : « Je veux un nom qui corresponde à mes idées. »

13. Les journalistes locaux signalent très fréquemment ce trait spécifique des récits des deux conteurs. Dans le *Télégramme* du 26 novembre 2010, il est par exemple précisé que « le spectateur averti n'aura pas manqué de se munir d'un indispensable viatique, son dictionnaire douarneniste-français » (cf. annexe A.3).

usages, la pratique du conte ne sera pas mobilisée tout à fait aux mêmes fins au niveau linguistique.

Jean-Michel Le Boulanger, dans la postface d'un ouvrage de Jean Pencialet (1998), dépeint de façon métaphorique l'histoire et les caractéristiques du parler local :

« Cette langue, appelée le douarneniste, est à l'image de ses plages. Sur un sable uniforme qui parle le français, voilà les mots et les tournures du breton, tels les coquillages et les galets, carcasses délavées, parfois déchiquetées, poussières de vies englouties, rejetées par les vagues, éclatées encore et plus loin repoussées. Voilà encore une syntaxe, en partie préservée, qui, avec les mots et les rires, avec les intonations aussi, donne au sable ses couleurs et à cette langue son sel. Mélange inimitable. Métissage. Issu des chaloupes et des usines, issu des voyages lointains et des infortunes. Issu d'une histoire. Originale, unique, celle d'un port de pêche, de la pointe Armorique, que l'on appelle Douarnenez. » (Pencialet, 1998 : p. 138-139)

Au travers de ces lignes, on comprend que la défense du douarneniste n'est pas sans lien avec la douloureuse histoire de la langue bretonne. Le journaliste et sociolinguiste Fañch Broudic montre, chiffres à l'appui, que « c'est au début du XX^e siècle que le breton a cessé d'être la seule langue connue de la majorité de la population de la Basse-Bretagne » (2004 : en ligne). Rappelons que l'une des causes historiques de cette transformation est la politique scolaire mise en place par Jules Ferry sous la III^e République visant à assurer l'unité française en proscrivant l'usage des langues régionales à l'école. L'interdiction marquera les esprits des écoliers et de leurs descendants. Si le breton est aujourd'hui mieux reconnu et enseigné dans de plus en plus d'établissements scolaires de la région (notamment les écoles *diwan*), les parlers nés de la diglossie breton-français n'ont pas pour autant voix au chapitre.

Voilà justement le "cheval de bataille" de nos deux conteurs. Il s'agit de défendre une "langue" qui manque encore cruellement de légitimité ; un parler qui porte en lui les stigmates de la tentative de gommage des langues régionales. Par là, il s'agit, une fois de plus, de veiller à ne pas laisser l'histoire locale sombrer dans l'oubli. Parmi les nombreux travaux permettant de comprendre la complexité de ce type de situations de diglossie, citons celui du cinéaste Michel Brault (1969). Ce dernier propose de s'arrêter, en compagnie de jeunes élèves, sur la langue chiac, issue du croisement français-anglais en Acadie francophone. Dans son documentaire, il est possible de saisir nombre d'enjeux soulevés par l'usage de cette langue : où l'on voit les élèves de deux classes et leur enseignante s'interroger sur

la constitution des langues (le français issu du latin, le chiac issu du substrat français), proposer d'user plus souvent de la langue chiac « pour ne pas l'oublier », se demander quelles langues employer selon les personnes et situations rencontrées (entre anglais, français et chiac), débattre de façon animée sur l'avenir de ces trois langues et, surtout, se positionner sur la défense ou non du fameux parler régional. De son côté, le réalisateur adopte une posture bien claire en titrant son film *Éloge du Chiac* et en proposant de clore son film sur la réplique « Vive le Chiac ! » entonnée vigoureusement par un groupe d'élèves s'éloignant de leur collège.

Face aux mêmes types de problématiques, les conteurs douarnenistes adoptent une posture comparable à celle du cinéaste. Et c'est avec la même force de conviction que les jeunes acadiens que j'entendrai un jour Jean Pencalet affirmer à l'issue d'un spectacle de conte : « Le plus important, pour nous, c'est de défendre la langue, notre langue ! »

La militance des deux conteurs à l'égard de la langue ne rime pas avec repli sur soi et ne s'inscrit pas dans le projet hégémonique de faire du parler local l'unique voie pour l'échange dans la ville portuaire (la seule langue véhiculaire). Autrement dit, s'ils revendiquent un ancrage linguistique, cela n'est pas synonyme d'enfermement. Bien au contraire, ils défendent leur "langue" dans l'idée de la faire dialoguer avec d'autres (la faire vivre, travailler, évoluer) et préfèrent, de fait, les formes artistiques langagières d'ordres polyphoniques et dialogiques à celles d'ordres monologiques et univoques. Gageons donc qu'ils se reconnaîtraient sans mal dans la formule de Claude Hagège : « Les langues ne sont pas belles en soi, ce ne sont pas des univers clos, ce sont des modes d'approches. » (2011 : p. 21).

Cette attitude à l'égard de la langue n'est pas étrangère au fait que le douarneniste est justement le fruit de rencontres et de brassages linguistiques. Lors de nos discussions, les deux conteurs ont à plusieurs reprises fait référence au penseur de la créolisation, Édouard Glissant, tout en affirmant : « Le douarneniste, c'est notre créole à nous. » Comme le poète et penseur martiniquais, les deux compères sont apparemment convaincus qu'il est possible de parler et d'écrire « en présence de toutes les langues du monde », que rien ne les empêche « d'être soi sans se fermer à l'autre » et de « s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même¹⁴ » (Glissant, 1996 :

14. Précisons que le "phénomène créole" et les questions théoriques qu'il soulève autour de la langue et des cultures ont également passionné les anthropologues et les linguistes. Parmi eux, citons Serge Gruzinski, François Laplantine et Alexis Nouss qui se sont intéressés à *La Pensée métisse* (Gruzinski, 1999) et au(x) métissage(s) (Laplantine et Nouss, 1997, 2001), ou encore Claude Hagège qui propose dans *L'Homme de paroles* (1985) une synthèse autour des découvertes en linguistique issues dudit « laboratoire créole ».

p. 39 et 24). Autrement dit, pour eux, il convient de parler dans sa langue tout en reconnaissant l'existence des autres langues.

Ils m'ont aussi précisé que c'est au travers des contes et de la langue employée pour les narrer qu'ils ont pu, à l'occasion de plusieurs voyages, faire de belles rencontres loin de Douarnenez. Pour rendre visite à des proches, Jean Pencalet a souvent eu l'opportunité de se rendre au Québec (il y vit même une bonne partie de l'année) et Patrice Goyat en Martinique. Là-bas, l'un ou l'autre (ou l'un et l'autre) ont pris plaisir à conter en douarneniste face à un auditoire composé de spectateurs non locuteurs du breton ou du parler local. Ce faisant, ils ont aussi éprouvé la joie de trouver, bien loin de Douarnenez, des variantes de leurs histoires. En somme, ils ont fait l'expérience, à l'instar de Nadine Decourt et Naïma Louali Raynal (1995), du contage comme modalité de rencontre en situation interculturelle.

Les deux conteurs semblent porter en eux les deux visages du narrateur dégagés par Walter Benjamin (2004 [1936] : p. 116-117) : ils incarnent tour à tour le « *laboureur sédentaire* » et le « *navigateur-commerçant* ¹⁵ ». Jean Pencalet et Patrice Goyat sont dépositaires de connaissances très localisées qu'ils performant, dans leurs contes, en s'adressant aux "gens du coin", mais ils se trouvent aussi parfois en présence de publics avec lesquels ils ne peuvent pas trouver autant d'acointances linguistiques et culturelles. En somme, tout en appréciant l'entre-soi qu'ils éprouvent en contant à Douarnenez, il restent attentifs aux échos que peuvent avoir leurs histoires et leur langue dans le monde entier.

4.2.3 Conter en conversant

Pour compléter le portrait des deux conteurs, il convient de revenir sur leur style oral. En effet, afin de saisir la portée sociale de leur pratique artistique (son efficacité) à Douarnenez, il est important de comprendre comment l'engagement de ces artistes vis-à-vis de la langue se traduit au moment de la performance. Ici, je m'attarderai exclusivement sur les traits les plus saillants de leur contage : la proximité avec les récits conversationnels et le contage à deux voix ¹⁶.

En retournant sur le terrain breton, la ville et les habitants de Douarnenez m'apparaissent progressivement de plus en plus familiers car en compagnie des deux conteurs, il est impossible de traverser une rue du centre-ville sans s'arrêter

15. La mention de ces deux figures par Walter Benjamin a déjà été commentée en introduction.

16. Cela me conduit à mettre un peu en sourdine un des aspects pourtant cruciaux de toute performance orale : l'engagement kinésique. Précisons donc tout de suite que cela fera l'objet d'un très long développement dans la partie suivante.

au moins une fois pour saluer un passant. Lors de ces balades émaillées d'une kyrielle de conversations, il est aisé de vérifier ce qui avait déjà été pressenti grâce à la réalisation du documentaire (depuis les repérages) : c'est dans ce type d'échanges qu'est puisée la matière de leurs contes.

La proximité de leurs contes avec les conversations est totalement assumée par les deux conteurs et ils présentent même cela comme l'une des caractéristiques de leur démarche artistique. Lors de sa visite à Lyon pour la projection du film, Patrice Goyat me confie que Jean Pencalet et lui ont « un oeil observateur » où qu'ils se trouvent et que « c'est du quotidien » qu'ils puisent leur inspiration. Et c'est pour illustrer ces dires que dans la foulée, il entame une narration mettant en scène le repas partagé quelques heures auparavant, à l'Université. Quelques temps plus tard, à l'occasion d'une de mes visites à Douarnenez, Jean Pencalet me donne à lire la postface d'un de ses ouvrages écrite par Jean-Michel Le Boulanger (1998 : p. 137-141), chercheur qui décrit selon lui leur démarche avec beaucoup de justesse. En voici un extrait :

« Les histoires de Jean Pencalet nous montrent ces vies qui se mêlent, avec leurs travers, petitesse et grandeur. Mots de tous les jours et mots du dimanche, mots de la moquerie et mots d'orgueil, ils nous viennent en sarabande joyeuse, volés, ici et là, par un auteur qui se nourrit des échos de la rue, du marché ou du café, avant de tremper sa plume dans l'encre du sourire. Et c'est là, justement, le mérite principal de Jean Pen [abréviation fréquemment utilisée], qui sait pratiquer l'humilité et laisser libre cours au langage de Douarnenez. »
(Pencalet, 1998 : p. 138)

Lisant ces lignes, je comprends que la démarche des conteurs est comparable à celle de Pierre Jakez-Hélias : elle se trouve à la croisée du travail de l'ethnographe, de l'art du conteur et du regard de « simples témoins » (Hélias, 1999 [1975] : p. 635). Les deux douarnenistes tendent l'oreille dans les cafés ou au détour des ruelles pour retenir les façons de dire ou anecdotes qui font la saveur des conversations ordinaires. Ainsi, ils recourent ni plus ni moins à l'observation ethnographique pour pouvoir opérer la transformation des « genres premiers du discours » – les paroles entendues autour d'eux – en « genres seconds » (Bakhtine, 1984) – les contes (ou plus précisément pour pouvoir insérer leur "collecte" de genres premiers dans un discours relevant du genre second).

Dans les paroles entendues autour d'eux, ils ne piochent pas n'importe quels éléments. Bien souvent, ils retiennent les récits conversationnels qui se réfèrent à des micro-événements, c'est-à-dire des faits divers (un voyage étonnant, une ren-

contre fortuite, un accident domestique etc.¹⁷). En rapportant des récits de faits étonnants, ils donnent à leurs contes la force du parler ordinaire. Leurs histoires sont ainsi reliées à l'actualité, directement en prise avec le *hic et nunc* du contexte douarneniste.

De fait, leurs histoires prennent parfois des allures de ce qu'on pourrait appeler – en référence à Véronique Champion-Vincent et Jean-Bruno Renard¹⁸ (1999 : p. 8) – des « récits de rumeurs brèves » (des contes dans lesquels sont inclus des micro-rumeurs). Si les faits rapportés ne sont pas toujours aussi spectaculaires que ceux que l'on relate dans les légendes urbaines (les alligators dans les égouts, des autostoppeurs fantômes etc.), ils restent néanmoins surprenants. Ils font événement à l'échelle du quotidien douarneniste. C'est notamment pour cette raison que leurs histoires déclenchent autant de rires.

Mais quelle procédure les deux conteurs emploient-ils pour mettre en forme et se "mettre en bouche" les récits conversationnels ? C'est justement le souvenir d'un petit événement qui m'aidera, au moment de l'enquête, à trouver des pistes de réponse à la question.

Lors du tournage du documentaire, nous avons filmé la mise à l'eau d'un bateau construit sur un des chantiers navals de Douarnenez. Beaucoup de douarnenistes étaient présents ce jour-là pour célébrer le baptême de la nouvelle embarcation, et parmi eux se trouvaient les deux conteurs. Tandis qu'une bonne partie de l'équipe du film s'octroyait un temps de détente, le preneur de son, lui, naviguait dans la foule afin de capter des ambiances sonores et des bribes de discussions. Quelques semaines plus tard, lors du dérushage, nous avons découvert que Yann Quéméré avait enregistré l'échange oral que j'avais eu avec les deux conteurs. Dans l'extrait retranscrit ici, ils me relatent une anecdote :

« Patrice : On avait un spectacle prévu sur le pont, un soir, et pour notre spectacle, est entrée une passagère... »

— À bloc...

— Mais alors bourrée de chez bourrée quoi... Les gens croyaient qu'elle faisait partie du spectacle ! [rires]

— Et elle a demandé un vieil armagnac...

— Elle demandait un vieil armagnac, alors moi j'ai montré Jean et j'ai dit : "Voilà, vous avez ici, devant vous, un vieillard maniaque."
[rires]

17. C'est probablement pour cette raison que dans l'article publié en avril 2010 dans le journal Ouest-France (cf. annexe A.3), ils sont taxés de commérage.

18. Les spécialistes des légendes urbaines proposent de distinguer différents types (ou degrés) de rumeurs : des plus « brèves » jusqu'aux « séries légendaires » (Renard, 1999 : p. 8).

- Et on avait eu du mal à s'en défaire... Elle voulait un homme !
- Elle voulait un homme, et un vrai... »

Redécouvrant le fichier audio lors de la seconde phase de l'enquête (en 2010), je m'aperçois qu'il est riche en enseignement.

Le premier élément notable est le fait que les deux acolytes, dans ce temps d'échange informel, recourent à la narration. Cela indique que – comme beaucoup d'autres conteurs que j'ai pu accompagner – ils ne s'arrêtent pas d'être conteurs lorsqu'ils sortent de scène. En l'occurrence, ils relatent une anecdote qui prête à rire et qui est, de fait, bien proche de leurs *Nouvelles histoires douarnenistes*. Les discussions ordinaires semblent donc constituer pour eux un espace d'entraînement.

Le second trait remarquable a trait au sujet de leur discussion. Une fois de plus, ils s'arrêtent sur un fait marquant, un micro-événement : le scandale provoqué par la passagère ivre. Il semblerait donc qu'à l'occasion de ce type d'échanges, ils continuent à peaufiner et élaborer leur répertoire. Là encore, on peut supposer qu'il s'agit d'un exercice d'entraînement : il est probable qu'il fassent "rouler" les petits événements dans leurs bouches avant de les inclure dans leurs histoires. Peut-être s'agit-il là de trouver la bonne manière de présenter et amener les faits ? De trouver les mots et le tempo les plus justes ?

Le troisième élément saillant dans l'échange retranscrit est plus directement relatif au style oral employé. On remarque que la parole passe sans cesse de l'un à l'autre. Les répliques arrivent très rapidement et elles sont très nombreuses, mais pourtant, la parole de l'autre est toujours respectée, prise en compte. Souvent, l'un termine la phrase de l'autre, en répétant auparavant la proposition déjà énoncée (concernant l'extrait cité : « Et elle a demandé un vieil armagnac... », repris par Patrice Goyat « Elle demandait un vieil armagnac, alors moi... » ; ou encore « Elle voulait un homme ! », de nouveau repris par Patrice Goyat « Elle voulait un homme, et un vrai... »). Cette manière de conduire l'interaction peut paraître assez banale, car on la retrouve dans le cadre de beaucoup de conversations. Pourtant, il est certain que les deux conteurs font à cet égard figure d'exception : la fréquence de ces allers-retours est telle qu'il n'est pas nécessaire de faire une analyse linguistique détaillée pour remarquer qu'ils en usent plus que la plupart des interactants. En somme, ils ont développé une vraie habitude de converser de la sorte et ce faisant, ont élaboré un art de la narration à deux voix qu'ils mettent en œuvre – au sens propre comme au sens figuré – lors du contage.

Cela m'amène à revenir sur les caractéristiques de ce contage à deux voix. Signalons au préalable que Patrice Goyat et Jean Pencalet forment un duo inséparable. Quand il s'agit de publier leurs histoires, l'un des deux noms est parfois

isolé sur la première de couverture, mais le compère manquant est toujours cité dans les autres pages. Mais surtout, ils évitent d'apparaître sur scène l'un sans l'autre.

Le contage à deux voix est un indicateur supplémentaire de la ténuité de la frontière qui sépare le style oral des deux conteurs de celui de la conversation. Et cela ne tient probablement pas du hasard si la spécialiste des récits mwera (Tanzanie) Uta Reuster-Jahn propose d'adopter le modèle conversationnel pour analyser les performances orales effectuées en binôme (Reuster-Jahn, 2005). Constatant comme moi que sur son terrain le style oral est presque exclusivement coopératif, la chercheuse s'attache à relever le rôle des trois catégories d'acteurs suivantes : « narrateur », « répondant » et « auditoire ». Il est donc intéressant de procéder au même examen pour le contage de Jean Pencalet et Patrice Goyat.

L'un ou l'autre conteur douarneniste endosse, dans un même spectacle, le rôle de narrateur et celui de répondant. Néanmoins, un conte a toujours son narrateur privilégié (il s'agit par exemple de Jean Pencalet pour le conte retranscrit en annexe A.2). Lors du contage, le narrateur ménage peu de pauses au répondant, c'est pourquoi tout l'art du second consiste à trouver la manière de s'inviter subtilement dans le récit. Les interventions de ce dernier peuvent servir à faire progresser l'histoire et/ou contribuer à rendre crédible la conversation simulée.

On remarque en effet que le répondant fait souvent mine de découvrir l'histoire narrée, comme s'il se trouvait dans la même situation que n'importe quel membre du public. Pour ce faire, il marque avec accentuation des signaux d'écoute, n'hésite pas signifier ostensiblement les émotions que provoquent en lui le récit (Patrice Goyat, lorsqu'il se trouve dans le rôle du répondant, dira par exemple « *Herr, donjar !* » pour exprimer son dégoût), ou encore exprime tout haut ses attentes (« Ah, ne me dites pas. . . »). Ainsi, en racontant à deux, les conteurs imitent vraiment le style oral de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle le « récit conversationnel spontané » (Kerbrat-Orecchioni, 2003).

L'auditoire, lui, reste relativement extérieur à l'échange. Observation qui est également valable sur le terrain d'Uta Reuster-Jahn, dans le sud-est de la Tanzanie, puisque la chercheuse précise que chez les Mwera « le reste de l'auditoire est beaucoup plus limité dans ses énoncés » (2005 : p. 802). Le public de Patrice Goyat et Jean Pencalet ne s'invite effectivement que très rarement dans le dialogue, mais il n'est pas pour autant inaudible ou transparent. Les spectateurs manifestent bien souvent un plaisir partagé en riant, usant d'onomatopées (les « Oh ! », les « Ah ! » etc.) ou plus discrètement par les regards, gestes, mimiques et changements de postures.

La chercheuse américaine Brunhilde Biebuyck s'est penchée sur les récits conversationnels d'un groupe d'amis new-yorkais. Lors du colloque organisé par Geneviève Calame-Griaule autour du renouveau du conte, elle estime que sur les terrains dans lesquels les contes circulent moins, il devient nécessaire pour les chercheurs d'ouvrir le champ d'étude en littérature orale pour intégrer ces récits plus ordinaires (1999 : p. 111). De l'autre côté de l'Océan Atlantique, on remarque que ce sont les conteurs que j'accompagne qui m'ont poussée à élargir les perspectives de recherche et à appréhender d'autres genres oraux.

Pour synthétiser les idées développées ici autour du style oral des conteurs douarnenistes, il convient de rappeler tout ce qui le rattache à la conversation. Les conteurs puisent dans les conversations douarnenistes de la matière pour constituer leurs récits (ils ont recours à de véritables ethnographies en sillonnant les rues de la ville). Ils trouvent dans ce type d'échanges des outils pour donner de la force à leurs histoires (en usant des manières singulières de mentionner des événements dans les conversations ordinaires, ils composent des récits qui sont en prise avec la localité). La conversation constitue leur exercice favori de "mise en bouche" et d'entraînement et enfin, elle formate le contage, qui consiste, au final, à la simuler de façon crédible.

Ce faisant, c'est la langue de la rue – son écho – qui est portée jusqu'aux oreilles des spectateurs. Et c'est donc aussi le parler douarneniste – cette "langue" locale employée dans les échanges les plus ordinaires – qui trouve une scène pour se faire entendre. Ce contage, quelque peu atypique et qui peut sembler se cantonner, à première vue, à suivre des desseins comiques, ne servirait-il pas également des visées politiques (au sens large du terme) ?

Découvrant à quel point le style oral des deux douarnenistes est empreint de l'ambiance de la ville, je décide de poursuivre la réflexion en me penchant de plus près sur l'efficiencia sociale de leur contage dans le contexte en question. Autrement dit, je me mets à chercher les raisons et les effets de leur succès à Douarnenez et dans ses environs.

4.3 "MADELEINE DE PROUST" À LA MODE DOUARNE-NISTE

La conduite d'un entretien semi-dirigé avec les deux conteurs me permet de les interroger plus longuement sur ce qui motive leur pratique. Ils me rapportent qu'il s'agit pour eux d'opérer « deux types de transmission ». Tout d'abord « une transmission de la langue » (le douarneniste étant de moins en moins employé aujour-

d'hui). Ensuite « une transmission de modes de vies », parce qu'ils disparaissent, eux aussi. Jean Pencalet me donne l'exemple des rituels qui entouraient la mort et d'autres pratiques qui ne subsistent que dans la mémoire des uns et des autres¹⁹. De telles transmissions peuvent, selon les deux conteurs, s'opérer au travers des contes parce qu'ils réveillent des souvenirs chez les auditeurs. Jean Pencalet compare cette expérience à la fameuse "madeleine de Proust" et ajoute : « Un jour, une femme dans le public a dit à son mari, en me voyant conter : "Regarde, c'est ta mère !" »

Ainsi, lors de l'entretien, reviennent de nouveau se poser les problématiques entourant la mémoire des Douarnenistes. Je m'attarde alors sur la notion de *transmission*, tant évoquée par les deux conteurs, considérant qu'elle est peut-être l'un des mots-problème ou mots-charnière permettant d'analyser ce terrain de recherche.

4.3.1 Réveiller les mémoires

David Berliner (2010) montre que la notion de *transmission* traverse toute l'histoire de l'anthropologie. Tous les courants théoriques ont interrogé ce passage entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le présent, mais une particularité reviendrait aux anthropologues qui s'y sont penchés au travers de l'étude de l'oralité. Alors que les membres de la discipline font généralement preuve d'un « relatif désintérêt pour les processus complexes et les modalités concrètes du transmettre » (Berliner, 2010 : p. 11), ces derniers auraient proposé quelques éléments de réflexion autour du *modus operandi* de la transmission. Et c'est précisément sur ce chemin — la question du comment — que me conduisent les propos des deux conteurs, en particulier quand Jean Pencalet fait référence à la "madeleine de Proust".

L'anecdote de Jean Pencalet (la femme du public qui a cru voir sa mère en le voyant conter) renvoie au rapport particulier que peut entretenir la transmission orale d'un conte avec la mémoire des auditeurs. Il semblerait que les conteurs provoquent de véritables réminiscences chez leurs spectateurs douarnenistes : qu'ils aient l'art de faire émerger, le temps du contage, une scène de l'ordre du déjà vu. Mais qu'est-ce qui explique que de tels phénomènes se produisent ? Cela provient vraisemblablement des caractéristiques du style oral des deux conteurs (celles qui viennent d'être détaillées).

19. On peut d'ailleurs remarquer que le conte retranscrit en annexe A.2 tourne autour de ces questions.

Dans la même veine, mais dans un autre registre que le sociolinguiste William Labov (1993 [1978]) – un registre plus artistique que scientifique – ils donnent à leurs lecteurs/spectateurs un aperçu de la "langue en contexte". Ils mobilisent en effet la "langue" de Douarnenez telle qu'on la parle dans les rues de la ville, font écho aux petits faits divers qui émaillent le quotidien. Les deux conteurs ne proposent pas un dictionnaire froid du parler local, mais au contraire une mise en scène vivante des récits conversationnels. Or ce parler et même certains traits singuliers du contexte en question sont en voie de disparition. De fait, quand ils racontent leurs *Nouvelles histoires douarnenistes*, ils mettent en scène ce qui, dans le présent, fait trace d'un passé récent. Fort de ces constats, on peut supposer que leurs récits réveillent et activent les mémoires car le vernaculaire prend corps dans leur contage au moment même où il s'apprête à disparaître de toutes les bouches.

Il convient d'étayer cette hypothèse en y ajoutant quelques autres arguments. Maurice Halbwachs, lorsqu'il s'intéresse à *La mémoire collective chez les musiciens* (1997 [1939]), revient sur la surprise provoquée par la reconnaissance d'une voix connue dans le timbre, la prononciation ou l'accent d'un inconnu :

« De là notre étonnement quelquefois, lorsque nous rencontrons une personne qui nous est étrangère et qui parle avec la même voix qu'un de nos parents, qu'un de nos amis ; étonnement et même sentiment qu'il y a là quelque chose de comique, comme si notre parent avait mis un masque ou comme si l'étranger s'était trompé en prenant une voix qui n'était pas à lui. » (Halbwachs, 1997 [1939] : p. 20)

L'étonnement est ici provoqué par une reconnaissance, autrement dit par un sentiment de déjà vu ou de déjà entendu. Et c'est aussi parce qu'un souvenir a émergé tout soudain d'une situation qui n'était pas vouée à la remémoration que l'auditeur se montre surpris. On peut avancer que de la même façon, Jean Pencalet et Patrice Goyat suprennent leur public en faisant vibrer l'accent, les intonations, le timbre du parler douarneniste dans leurs contes (c'est pourquoi ils déclenchent le rire, voire l'hilarité de certains). Voici, par exemple, comment Jean Pencalet "invoque" le climat local en évoquant l'enterrement de la tante Marianne :

« L'enterrement avait été superbe, hein ! Tante Marianne avait eu un chant breton. Ils avaient eu un rayon de soleil au cimetière. Et le café de l'enterrement alors... copieux ! Y'avait kouign amann ou pâte brie au choix... »

Ce n'est probablement pas le souvenir de la saveur d'une madeleine qui revient alors à l'esprit du public douarneniste, mais peut-être celui du goût des mets locaux, de la participation à un bel hommage posthume, ou encore d'une discussion

à propos d'une cérémonie de funérailles.

Les deux conteurs ne réveilleraient-ils pas ainsi ce que l'anthropologue Joël Candau range sous la notion de *proto-mémoire* (2005 : p. 77-78) ? « Mémoire répétitrice ou mémoire-habitude de Bergson », « techniques du corps qui sont le résultat d'une maturation pendant plusieurs générations », « chaînes opératoires inscrites dans le langage gestuel et verbal », « traces, empreintes et conditionnements constitutifs de l'ethos » ne seraient-ils pas ré-activés dans le public douarneniste lorsque ces récits sont énoncés ? On peut tout du moins le supposer.

Cela signifierait alors que ces schèmes profondément ancrés dans les corps des spectateurs parviennent, lors du contage, dans le champ de leur conscience. Qu'ils se rendent compte tout à coup, par un subtil jeu de miroirs, qu'ils sont porteurs de certaines façons de faire et façons de dire.

Pour que des tels effets se produisent, encore faut-il que leurs fictions paraissent plausibles à l'écoute. C'est la condition *sine qua non* pour que les membres du public puissent s'y projeter et s'étonner d'y retrouver des souvenirs. Or, comme il a été montré, les deux conteurs sont de fins ethnographes. Ils ont tout autant l'art de retenir que de faire jaillir ce qui fait la chair des échanges oraux et ce qui donne leur épaisseur aux situations et petits événements du quotidien.

De plus, comme les autres conteurs, ils veillent à ce que leurs récits montrent mais n'expliquent pas²⁰. Dans le conte retranscrit en annexe A.2, on remarque en effet qu'ils ne reviennent pas sur les différentes procédures utilisées pour nommer les bateaux, mais qu'ils exposent plutôt la façon singulière dont a été baptisée l'embarcation *Louise Michel*. Si le contage est bien mené et si les spectateurs acceptent de se prêter au jeu, cela a pour effet d'immerger l'auditoire dans une situation donnée, de les plonger dans un univers. Et les situations qui se déroulent devant les yeux des spectateurs ne peuvent alors que leur paraître vraisemblable, même s'ils restent conscients qu'il s'agit là d'une fiction.

L'hypothèse peut encore être renforcée/éclairée par un retour sur les théories de la performance orale. Si l'on utilise la terminologie proposée par Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* (1983), on peut dire que l'œuvre des conteurs est véritablement « publiée », *hic et nunc*, lors du contage. Cette œuvre ne peut donc se référer au passé qu'à travers des procédés d'actualisation. De fait, en contant, Jean Pencalet et Patrice Goyat mettent en quelque sorte les Douarnenistes face à leur passé ; ils leur montrent, dans le présent, des scènes qui

20. Je reviendrai longuement sur cette caractéristique de la "poétique du conte" dans le chapitre 6.

font écho à un avant.

Néanmoins, ils peuvent répéter à l'identique ce qui a été énoncé auparavant. Parce qu'en oralité, il n'existe qu'une « fausse réitabilité » (Zumthor, 1983), ils ne peuvent faire autrement que d'imprimer leur propres empreintes sur les souvenirs évoqués. Voilà en effet le propre de l'énonciation en littérature orale, puisque « la répétition n'y est pas le contraire de la variation, mais la condition même de son exercice » (Decourt et Martin, 2003 : p. 8). Et en exposant d'une façon nouvelle les scènes du passé, ne tiennent-ils pas aussi un propos bien ajusté aux problématiques qui se posent, à l'heure actuelle, à Douarnenez ?

4.3.2 Conjugaison du passé et du présent à Douarnenez

Lors du temps consacré aux divers repérages pour le documentaire, nous avons exploré (avec Mathilde Mulot) de nombreuses pistes au sujet des questions de la mémoire et de la revitalisation des savoir-faire des travailleurs de la mer. Ce faisant, notre équipe de tournage s'était entretenue avec plusieurs membres du milieu associatif douarneniste (outre les protagonistes du film). Parmi eux, Gildas Drouilleau, musicien et professeur de musique, nous avait signalé sa participation à un travail de collectage de récits de vie à Douarnenez. En revenant dans le port finistérien en 2010 pour poursuivre l'enquête auprès des conteurs, je m'entretiens longuement avec lui. L'expérience qu'il me relate entre en résonance avec les problématiques posées par la pratique des deux artistes de la parole. Il est intéressant d'y revenir ici car elle permet de faire le lien entre les propriétés de la transmission orale et les questions mémorielles qui se posent à Douarnenez.

Lors de l'entretien, Gildas Drouilleau retrace la genèse du projet. Il me raconte que c'est en compagnie de l'ingénieur du son Pascal Rueff et en tant que membre de l'Association Port-Rhu (association de « valorisation du patrimoine maritime ») qu'il participe, en 1998, à « une action de collectage et de valorisation de la parole ». Les premières rencontres leur permettent d'ajuster et préciser un positionnement qui se veut le plus respectueux possible de la parole des personnes interviewées. L'inspiration provient de créations radiophoniques, notamment de la démarche de deux auteurs de documentaires à Radio France : Yann Paranthoën et Daniel Mermet. En suivant leur exemple, il s'agit de demander à des habitants de la ville de raconter leur vie en veillant à ce qu'ils libèrent leurs émotions :

« Ce qui nous intéressait c'était pas tellement le côté anecdotique mais c'était la façon dont les gens... c'était l'émotion qu'ils pouvaient transmettre. [...] Les gens, au début, ils étaient bloqués dans leur

discours. Notamment y'avait un marin, un ancien marin, qui avait travaillé aussi avec Ifremer [Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer] et dans la marine marchande et à la pêche aussi. Et le premier quart d'heure il a sorti ses carnets d'embarquement et en fait, au micro, il lisait ses carnets. Alors euh : "Mon premier embarquement, telle date, sur tel bateau, avec tel patron..." [...] Alors on disait : "Mais, non attends, on va laisser le carnet de côté et puis maintenant tu essaies de raconter des moments de ta vie". Et puis bah, petit à petit, ça s'est mis en place. » (Extrait de l'entretien réalisé avec Gildas Drouilleau en Août 2010)

Le musicien et l'ingénieur du son, non originaires de Douarnenez, s'interrogent plus précisément sur ce qui fait la particularité de la ville : son côté « à la fois étrange et attirant », les rapports spécifiques entretenus par ses habitants avec le monde de la mer²¹... Le travail aboutit sur l'édition d'un disque audio intitulé *Mémoire dite, mémoire entendue, mémoire vivante* (1998). La collecte fait ensuite l'objet d'un deuxième volet qui s'axe plus spécifiquement sur le récit d'enfance. Des entretiens sont menés à domicile avec six personnes, issues de deux familles douarnenistes, à qui il est demandé d'évoquer leurs souvenirs et impressions d'enfance.

Pour le deuxième disque, les deux porteurs du projet, particulièrement sensibles aux démarches novatrices en matière d'exploration sonore, cherchent à trouver un procédé d'enregistrement qui se prête le plus judicieusement possible à leur sujet d'investigation. Leur choix va porter sur la technique binaurale²². Il s'agit d'une technique qui nécessite une captation à partir de micros situés dans les oreilles de l'ingénieur du son. Les résonateurs physiologiques de ce dernier sont employés afin qu'à l'écoute, l'auditeur soit capable de spatialiser les sons. Ce procédé restitue donc avec une grande fidélité les sons captés lors de l'enregistrement et c'est précisément ce qui intéresse Gildas Drouilleau et Pascal Rueff. Pour eux, l'idée est de « construire un monde sonore » d'une telle fidélité qu'il pourrait permettre de « réactualiser la mémoire » ou de la « dépoussiérer ».

Il est possible de rapprocher cette démarche de ladite « histoire orale ». L'historienne Denyse Baillargeon rappelle que les travaux précurseurs de ce courant visent à « inverser les perspectives [par rapport à l'histoire traditionnelle] en favorisant une histoire issue des "gens ordinaires" », mais aussi qu'il conduit à « faire

21. On notera la proximité de leurs intentions avec celles qui nous animaient en 2009, lors de la réalisation du documentaire. C'est d'ailleurs pour cette raison que la rencontre s'est faite et que je garderai par la suite le contact avec le musicien.

22. Avec néanmoins un recours à la stéréophonie classique et quelques inserts mono.

revivre le passé plutôt que de l'expliquer²³ (1993 : p. 55). ». Ces deux dimensions de l'approche scientifique renvoient aux principaux objectifs visés par les deux passionnés du son. Et c'est justement parce qu'ils suivent cette ligne de conduite que leur démarche peut aussi être comparée à celle des deux conteurs douarnenistes.

Comme eux, ils tentent de restituer à un public la "saveur" de Douarnenez ; comme eux, ils s'attardent sur les façons de dire ordinaires (en particulier les récits). Seule différence : le médium employé. Avec les conteurs, ce sont les corps et les voix qui se font passeurs des récits ordinaires tandis que le musicien et l'ingénieur du son recourent à l'enregistrement puis l'audiodiffusion. Cela dit, les procédés techniques employés par ces derniers conduisent à rendre le médium quasiment transparent pour l'auditeur. Il s'agit de lui donner l'illusion qu'il se trouve en situation d'écoute directe, immédiate ; exactement comme s'il se trouvait face au narrateur. Et le résultat est éloquent.

Sur la bande son du second disque produit par l'Association Port-Rhu – *Port-Rhu. L'enfant dans la maison* (1999) – les témoignages biographiques des résidents résonnent dans toute leur épaisseur et se lient étroitement aux ambiances sonores de l'espace domestique. Peu de temps après les finalisations de post-production, le disque est diffusé au Port-Musée – le musée municipal de Douarnenez – et dans les réseaux du milieu associatif local. Les personnes qui découvrent la collecte dans de bonnes conditions (écoute au casque²⁴) font de très bons retours aux porteurs du projet, comme en témoigne Gildas Drouilleau :

« À chaque fois qu'on a fait écouter le disque, les réactions étaient les mêmes chez les gens. [...] C'était l'étonnement, la stupéfaction de se retrouver baigné dans une mémoire sonore, dans une mémoire qui redevient présente... comme si c'était le présent, pas le passé. »

Ainsi, comme le public des deux conteurs, les auditeurs du disque s'étonnent d'entendre des souvenirs proches des leurs. Et l'effet de reconnaissance plaît, puisque le disque remporte l'adhésion des Douarnenistes. La bonne réception de la création de Gildas Drouilleau et Pascal Rueff montre que le succès des contes de Patrice Goyat et Jean Pencalet ne relève pas du cas isolé : les *Nouvelles histoires douarnenistes* ne sont pas les seuls récits plébiscités par les habitants de la ville.

Il est alors possible de formuler une nouvelle hypothèse. Ce type de narrations orales ne serait-il pas prisé dans la localité justement parce que les Douar-

23. C'est d'ailleurs ce que ses détracteurs lui reprocheront.

24. Les enregistrements binauraux doivent être écoutés au casque afin que la spatialisation sonore soit vraiment effective.

nenistes sont particulièrement attachés à leurs souvenirs et à la mémoire d'un passé récent ? Autrement dit, le succès rencontré par de tels récits à Douarnenez ne serait-il pas lié à la spécificité du contexte, du "climat" régnant dans cette ville ?

Une certaine nostalgie (un *spleen*), dénuée de sentiment mortifère, semble avoir trouvé en ce port un terrain d'amarrage. Patrimonialisation, affirmation d'une identité et d'une originalité, défense d'une "langue" et rattachement aux souvenirs en sont autant de symptômes. S'ils s'étaient attachés au cas de Douarnenez, Michel Rautenberg diagnostiquerait probablement une *Rupture patrimoniale* (2003) et Pierre Nora, un « effondrement du milieu de mémoire » (1997 [1984-1992]). En effet, Douarnenez se trouve apparemment dans ce « moment charnière dans lequel la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée » (Nora, 1997 [1984-1992] : tome 1, p. XVII) ; ce moment où, en outre, les souvenirs sont encore assez présents dans les esprits pour qu'on s'interroge sur la façon de les conserver, de les incarner. Et les deux chercheurs s'accorderaient sûrement pour dire que ce tournant fédère les habitants parce qu'il menace l'un des piliers, l'un des éléments constitutifs du groupe social : la persistance culturelle. Pour pallier ces problématiques mémorielles, les Douarnenistes semblent se tourner vers « l'instrument par excellence de la continuité sociale » (Berliner, 2010 : p. 8, citant Choron-Baix) : la transmission. C'est pourquoi mémoire et souvenirs se retrouvent sans cesse au cœur de l'investigation ethnographique, toujours accompagnés d'une volonté de la part de leurs collecteurs ou leurs "propriétaires" de les faire revivre ou perdurer. En somme, il semblerait que, dans le port finistérien, « les mythes du passé viennent au secours d'un présent dilué et d'un avenir angoissant » (Couliou, Le Boulanger et Vilbrod, 1998 : p. 121).

On peut donc supposer que les formes orales de la transmission (les récits des conteurs et les récits de vies enregistrés) reçoivent un accueil particulièrement chaleureux parce qu'elles ont cette capacité à réactualiser un passé. Le public apprécie probablement les œuvres des conteurs et celles des spécialistes du son parce qu'en leur sein « le mot tradition fait doublet avec transmission » (Hélias, 1999 [1975] : p. 642). Pour le dire encore autrement, les performances orales plaisent dans ce contexte, car elles viennent inscrire dans une temporalité nouvelle – le *hic et nunc* de l'énonciation – des savoir-faire et savoir-dire en voie de disparition. Elles plaisent aussi parce qu'elles ne renvoient pas à la fatalité, ni à la morbidité mais poussent au contraire à envisager d'autres espaces-temps – celui de la fiction, celui de l'ailleurs, et pourquoi pas celui de l'avenir — à partir du substrat du passé. L'avant, présenté de la sorte, devient l'affaire de tous : il est directement rattaché au vécu des uns et des autres.

On remarque aussi que les récits de vies et des contes douarnenistes « assurent le passage des formes privées de la mémoire à ses formes publiques » (Candau, 2005 : p. 131). Ils permettent de donner le sentiment que les souvenirs individuels (ceux d'une enfance singulière, ceux des petits événements etc.) peuvent se fédérer autour d'une *mémoire collective*²⁵ (Halbwachs, 1997 [1950]). Ainsi, ils nourrissent et participent au désir de "faire communauté" ou de "faire société" et fournissent par là même des leviers de cohésion sociale.

Pour toutes les raisons qui viennent d'être énoncées, on peut dire qu'en montrant un vif intérêt pour ces œuvres orales, le public des conteurs, du musicien et de l'ingénieur du son attribuent à ces quatre artistes le statut de porteurs ou, comme aime à dire Joël Candau, de « gardiens de mémoire » (2005 : p. 76).

*

* *

Il me semble évident, fin 2010, que la poursuite de la recherche doit relever d'une anthropologie partagée. En effet, les conteurs comme le musicien Gildas Drouilleau semblent être tout autant en recherche que moi sur leur propre pratique et sur leur propre ville. La proposition de partenariat ne viendra pourtant pas de moi mais de Gildas Drouilleau qui m'invite à initier un projet autour dudit « patrimoine maritime » à Douarnenez. En 2011, un nouveau dispositif, conçu collectivement, va prolonger et relancer les questionnements méthodologiques et théoriques qui ont déjà surgi. Il conduira à un examen pragmatique des notions de *mémoire*, d'*histoire* et de *transmission orale*.

25. Il est important de préciser que la notion de Maurice Halbwachs a ses limites. Comme l'a montré Joël Candau, il n'existe pas à proprement parler de mémoire collective, mais plutôt « une volonté des groupes humains d'élaborer une mémoire commune » (Candau, 2005 : p. 71).

IMAGINER UNE AUTRE HISTOIRE

Après deux années d'investigation sur le terrain breton, les hypothèses de recherche se sont affinées et il est désormais possible de concevoir un dispositif d'enquête encore mieux ajusté à la problématique de terrain. La création de l'événement culturel *Rumeur au Port-Rhu* constitue le point d'orgue de l'exploration à Douarnenez.

Pour retracer cette dernière étape de l'itinéraire de recherche, je commencerai par exposer les intentions de l'équipe organisatrice et l'intérêt de ce dispositif d'enquête. Je reviendrai ensuite sur deux moments clés : la conception d'une balade contée dans le musée municipal et la réception de l'événement par les Douarnenistes présents. Une fois de plus, il faut préciser que l'objectif de ce retour sur expérience est de faire ressortir les qualités heuristiques de ce dispositif : qu'a-t-il permis d'apprendre sur la portée sociale de la parole conteuse à Douarnenez ?

5.1 LE DISPOSITIF DE "RUMEUR AU PORT-RHU"

Fin 2010, Gildas Drouilleau me propose d'imaginer avec lui et les deux conteurs un projet d'action culturelle mettant en scène la "mémoire vivante" à Douarnenez. Il me dit sa volonté d'inciter les Douarnenistes à prendre la parole sur leur propre ville et décrit sa démarche comme une forme de militance. S'il connaît bien les deux conteurs, il n'a monté aucun projet avec eux jusqu'à présent. C'est le fait que je compare la démarche de l'un – la collecte de récits de vie par Gildas Drouilleau – à la pratique des autres – le contage de Jean Pencalet et Patrice Goyat – qui incite ce dernier à proposer la mise en œuvre d'une nouvelle expérience collective. Tout comme les conteurs, j'accepte volontiers la proposition et c'est dans l'optique de mettre en place un événement culturel que nous créons, début 2011, l'association *Opinion sur Rhu*.

5.1.1 Un événement culturel comme dispositif d'enquête

La question qui taraude notre petite équipe concerne les rapports que les Douarnenistes entretiennent avec leur passé, en particulier avec les événements récents (port de pêche en crise...). Il convient non seulement de comprendre un peu mieux cet attachement à l'histoire locale, mais aussi d'agir sur ces relations au passé. Gildas Drouilleau et les conteurs me disent leur désir, par le biais de ce projet, de parer au « risque d'un repli sur soi ». Comme Jean-Michel Le Boulanger, ils craignent en effet l'émergence d'une crispation identitaire et d'un conservatisme excessif à Douarnenez :

« Voilà bien un risque majeur, pour les temps-avenirs. Le risque de repli d'une ville ayant existé tonitruante et rebelle, de 1850 à 1960. Recroquevillée sur ce passé, elle en fera sa carte de visite au goût de cendre. » (Couliou, Le Boulanger et Vilbrod, 1998 : p. 137)

Face à ce "risque", l'idée est de mobiliser le contage comme activateur du lien entre passé et présent et le conte comme déclencheur de projets pour les temps à venir. Plus concrètement, il s'agit de proposer aux habitants de la ville de participer à une balade contée mettant en scène certains moments marquants du Douarnenez d'antan et de les inciter, au terme du parcours, à livrer leur propre version du récit (le conte) et leur point de vue actuel sur l'histoire locale.

Le positionnement sur le terrain ressemble maintenant à celui qu'adoptent Michel Brault et Pierre Perrault pour tourner le documentaire *Pour la suite du monde* (1962) : il s'agit d'agir et même d'intervenir dans la localité étudiée en proposant une action commune mettant en branle les problématiques de transmission et de mémoire rencontrées *in situ*. L'action envisagée outrepassa les ambitions d'un travail d'enquête "classique" puisqu'elle n'est pas uniquement motivée par des desseins réflexifs. Par conséquent, elle m'engage aussi en tant qu'acteur de terrain à Douarnenez. J'accepte de m'impliquer de la sorte car je partage le sentiment et la crainte des trois artistes et parce qu'il me semble qu'une telle modalité d'intervention peut être un véritable atout pour la recherche. La mise en place de ce projet me permettra de modifier mon positionnement auprès de mes interlocuteurs de terrain (je ne serai plus seulement celle qui les observe, je m'engagerai auprès d'eux) et, par là même, de donner un autre sens à ma présence dans la ville côtière. De plus, elle m'ouvrira de nouvelles portes pour mettre à l'épreuve des hypothèses sur le terrain, autrement dit, je vais pouvoir expérimenter, au sens fort du terme.

Parce que le projet concerne l'histoire et la mémoire locale, nous décidons d'entrer en contact avec des structures chargées de conserver et valoriser ledit

« patrimoine maritime ». Nous répondons à l'appel à projets intitulé *Valorisation des patrimoines maritimes de l'Iroise* lancé par le Parc naturel marin d'Iroise et rencontrons les responsables du musée municipal de Douarnenez : le Port-Musée. Cette institution, initialement baptisée Musée du Bateau, est née en 1988. Comme le rappelle Isabelle Longuet (chargée du suivi de la *Convention du patrimoine mondial* – UNESCO – au niveau national), sa création est consécutive à la convergence, dans les années 1970, de plusieurs initiatives locales visant à préserver le patrimoine maritime : la collecte de mémoire des hommes de la mer lancée par l'association Treizour (à laquelle Gildas Drouilleau a pu participer), la constitution, en 1979, de la Fédération régionale pour la culture maritime et le lancement de la revue *Chasse-Marée*, périodique à vocation ethnologique (Longuet, 1990 : p. 153). Une vingtaine d'années après sa constitution, le musée municipal propose à ses visiteurs un parcours immersif dans l'univers et les cultures maritimes de tous les continents tout en laissant la part belle à de véritables monuments érigés en symboles patrimoniaux : les bateaux. L'histoire de la pêche douarneniste et des conserveries de sardines est également retracée, l'institution ayant constitué un fonds considérable de documents et d'objets témoignant du passé de la ville portuaire. Les circuits muséographiques prennent place à quai, dans une grande bâtisse située place de l'Enfer à Douarnenez, et à flot, sur des bateaux, dans le bassin du Port-Rhu.

Notre projet de balade contée est accueilli avec enthousiasme par l'équipe du musée, notamment parce qu'il répond à l'une des visées de l'institution : la participation active des visiteurs. Le conservateur, Kelig-Yann Cotto, et la programmatrice culturelle, Françoise Youinou, proposent de lui faire une place dans la programmation des *Journées du Patrimoine* en septembre 2011. Ces derniers nous invitent également à établir un lien avec le parcours d'exposition temporaire *Douarnenez, à l'aube de la Grande Guerre* qui présente une collection de photographies prises au siècle dernier par un amateur talentueux, Georges Bertré. De fait, le musée municipal devient partenaire et même co-organisateur de l'événement. Dans la foulée, le Parc naturel marin d'Iroise nous attribue une aide financière.

5.1.2 Un terrain où se tressent histoire(s) et mémoire(s)

Dans les pages précédentes, j'ai parfois mobilisé les termes "mémoire" et "histoire" de façon indistincte. Le retour sur l'élaboration de cet événement culturel exige maintenant de dissiper le flou sémantique.

Maurice Halbwachs (1997 [1950] : p. 97-142) et plus tard Pierre Nora (1997 [1984-1992]) choisissent d'opposer les deux notions. Ces derniers, cherchant à

les cerner et à les définir, soulignent en effet des traits qui les distinguent. La mémoire, selon Pierre Nora, « s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet » tandis que « l'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses » (Nora, 1997 [1984-1992] : p. XIX). Il renforce et éclaire son propos en ajoutant :

« La mémoire est portée par des groupes vivants, en évolution permanente ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. [...] L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. » (Nora, 1997 [1984-1992] : p. XIX)

Si l'on suit ces définitions au pied de la lettre, il est tentant d'affirmer que la démarche du Port-Musée relève d'une logique historique et celle des conteurs d'une logique mémorielle. Le musée n'est-il pas le lieu par excellence où l'on tente d'écrire et ré-écrire un récit cohérent et ordonner des faits passés ? Les deux artistes de la parole ne sont-ils pas des porteurs vivants de ces mêmes événements sans se soucier à aucun moment de les présenter selon un ordonnancement chronologique ?

Suivre les réflexions de Paul Zumthor (1987) autour de la performance orale des poètes médiévaux ou ceux de Walter Ong (1987 [1982]), Jack Goody (1979 [1977]), André Leroi-Gourhan (1964), Marcel Jousse (2008 [1974,1975,1978]) autour de l'oralité conduirait également à opposer ou au moins distinguer radicalement les deux approches. Dans leurs travaux sont définis deux grands types d'appréhension du passé : l'un relevant du régime de l'oral, l'autre de celui de l'écrit. Tous ces chercheurs affirment que l'apparition de l'écriture et surtout la généralisation de son usage dans un groupe social donné bouleverse le rapport entretenu avec le passé. Alors que les sociétés dites de « tradition orale » auraient développé toute une série de procédés mnémotechniques oraux – répétition, rythmicité, *formulisme* (Jousse, 2008 [1974,1975,1978]), *style formulaire* (Lord, 1971 [1960]) – permettant d'assurer persistance culturelle et continuité sociale, l'écriture permettrait tout à coup « d'externaliser la mémoire » (Leroi-Gourhan, 1964), et donc de faire subsister les traces du passé en dehors des têtes et en dehors des corps. Progressivement, de nombreux groupes sociaux auraient adopté la « mentalité de l'écrit » – la *raison graphique* pour Jack Goody (1979 [1977]), la *literacy* pour Walter Ong (1987 [1982]) – au détriment de la « mentalité de l'oral ». Dans ceux-ci, les traces du passé deviendraient en quelque sorte indépendantes, autonomes et de fait, quelque peu désincarnées : couchées sur le

papier, érigées en monuments (telles les statues filmées par Alain Resnais et Chris Marker en 1953), elles se seraient détachées du vécu.

Examiner les sociétés contemporaines en reprenant cette thèse reviendrait à constater que l'hégémonie de la mentalité de l'écrit n'a pas été mise à mal depuis lors. L'engouement pour l'historiographie et la muséographie pourraient en effet être vus comme les symptômes actuels d'une prédominance de la raison graphique. Les deux conteurs douarnenistes seraient-ils alors les derniers ambassadeurs du régime de l'oral (et donc de la logique mémorielle) dans une ville obsédée par la mise en écriture de son histoire ?

En énonçant leurs théories, ces penseurs participent à une grande avancée scientifique puisqu'ils défrichent un champ d'études jusqu'alors marginalisé et qu'ils font de l'oral un objet de recherche légitime et pertinent (cf. section 1.3). Néanmoins, comme leur opposera plus tard Françoise Waquet dans *Parler comme un livre* (2003), ils ont tendance à dresser un tableau trop dichotomique de la répartition des mentalités ou raisons : d'un côté les sociétés dites primitives ou traditionnelles dans lesquelles l'oral (et donc la mémoire) règnerait en maître, de l'autre les sociétés dites modernes où l'écrit (et donc l'histoire) serait privilégié. L'historienne démontrera que l'un et l'autre coexistent dans le monde savant du XIV^e au XX^e siècle et qu'il n'est pas inutile de pousser la réflexion – qui, il faut le préciser, avait déjà été amorcée par Walter Ong (1987 [1982]) – sur les formes hybrides (l'oral affecté par l'écrit, l'écrit non dissociable de l'oral etc.¹). Sur le terrain de recherche, la démarche du musée et celle des conteurs conduit à penser dans cette direction, puisque transmission orale et historiographie (mémoire et histoire) n'y sont pas pensés comme deux logiques incompatibles, mais au contraire comme deux démarches complémentaires.

Bien avant que nous formulions notre proposition d'intervention avec le musicien et les conteurs, l'équipe du musée s'est montrée très préoccupée par les questions de mémoire. Le conservateur a lancé plusieurs appels à témoins pour collecter des paroles d'habitants autour du passé de Douarnenez. Ainsi, des souvenirs sont venus étoffer certains parcours d'exposition temporaire, notamment celui qui est présenté l'année de notre intervention : *Douarnenez, à l'aube de la Grande Guerre*. L'établissement a aussi produit des films documentaires traitant d'un passé plus récent et dont la matière n'est autre que le témoignage oral. Mentionnons par exemple le film *À bord du Claire-Jeanne* (2011), réalisé par la fille d'un patron de pêche ayant exercé sur les langoustiers dits « mauritaniens ». À l'image, une succession de films tournés en Super 8 par le marin lors des cam-

1. Le titre de son ouvrage, *Parler comme un livre* (2003), traduit bien ce souci de penser les croisements, les rencontres entre écriture et oralité.

pagnes, au son, ses commentaires qui redonnent vie aux anecdotes (la découverte des ports mauritaniens, le retour de campagne, le départ du patron en retraite etc.) et redonnent corps aux sensations (le froid du vivier, la chaleur du soleil nord-africain, la fatigue etc.).

En accordant une place aux témoignages oraux des habitants dans leurs parcours muséographiques, l'équipe du musée suit une orientation assez atypique par rapport à l'historiographie "classique". À ce niveau, on peut rapprocher la démarche du musée de celle employée par Gildas Drouilleau et Pascal Rueff lors de la collecte de récits de vie (cf. section 4.3). Les uns et les autres semblent être sensibles aux approches relevant de la dite « histoire orale »².

Ainsi, la démarche proposée par le musée et celle que préconise notre équipe ne sont peut-être pas si incompatibles qu'on pourrait le supposer à première vue. Du moins, elles ne ressortent pas de logiques contradictoires. La position de Joël Candau (Candau, 2005) vis-à-vis des notions de *mémoire* et d'*histoire* semble donc plus adaptée à l'examen de ce terrain de recherche que celles de Pierre Nora (1997 [1984-1992]) et de Maurice Halbwachs (1997 [1950] : p. 97-142). Comme lui, je dois considérer que « l'histoire peut se muer en objet mémoriel, comme la mémoire devenir un objet historique » (2005 : p. 59). Intervenant à Douarnenez au moment où les mémoires sont progressivement "introduites" dans l'histoire de la ville, j'ai la chance de pouvoir observer (et même expérimenter) des zones de perméabilité entre les deux logiques.

Dans ce contexte propice aux croisements, quelle forme hybride de rapport au passé notre équipe composite (artistes, chercheurs, équipe du musée) va-t-elle mettre en place ?

5.1.3 Une enquête policière comme allégorie du contage

Dans l'optique de rendre les visiteurs du musée plus actifs qu'à l'accoutumée (afin qu'ils prennent véritablement part au contage et à la réflexion historiographique), nous décidons de donner à la balade contée des allures d'enquête policière. Patrice Goyat se charge d'imaginer une intrigue, et même, plus largement, un récit-cadre. Celui-ci va tourner autour d'une disparition : Jules Glazen, gardien du phare de l'Île Tristan, aurait mystérieusement quitté son poste³. Les futurs enquêteurs devront ainsi découvrir où est passé le gardien et les raisons de son départ, chaque étape de l'histoire les invitant à formuler une hypothèse à ce sujet.

2. Pour en savoir plus sur cette sous-branche de l'histoire (la discipline), je renvoie aux articles de synthèses de François Dosse (1998) et Denyse Baillargeon (1993).

3. Précisons que notre "héros", Jules Glazen, n'existe pas.

Jules Glazen aurait-il décidé de vivre une aventure amoureuse, de partir en mer ou encore de devenir contrebandier ?

En parallèle, nous déterminons avec précision la forme que prendra le parcours d'investigation : il commencera face à l'Île Tristan, se prolongera le long des quais du Port-Rhu – en passant par la partie du musée située en plein air – et s'achèvera dans une des salles du Port-Musée (cf. plan du parcours reproduit dans le guide d'enquête, en annexe A.4). Jean Pencalet et Patrice Goyat serviront de guides à une partie des visiteurs et dévoileront progressivement les étapes de l'intrigue. Afin de pouvoir accueillir un nombre conséquent de visiteurs sans incommoder les deux conteurs (il est délicat d'avoir une jauge dépassant la vingtaine de visiteurs lors d'une balade contée), certains membres du public pourront aussi mener l'enquête à partir d'un guide papier (cf. annexe A.4).

Dans chaque lieu, des indices seront fournis. Divers objets, images, extraits de films ou enregistrements audios donneront du grain à moudre aux visiteurs-enquêteurs. Ainsi, nous mobiliserons certains espaces du Port-Musée comme décors de l'intrigue, et certains éléments composant la muséographie (notamment les photographies de Georges Bertré) comme pièces à conviction. Plusieurs contes auront le statut d'indices sur le parcours, ils apparaîtront en tant que pistes (ou fausses pistes) d'enquête. Ils seront narrés par Jean Pencalet et Patrice Goyat, mais aussi par deux conteuses professionnelles, invitées pour l'occasion : Lila Khaled et Anne Deval. À l'issue de ce parcours, les visiteurs – métamorphosés en véritables détectives – pourront livrer leur version des faits ; un "sonomathon" (dispositif de prise de son en cabine, cf. figure 5.3) et une équipe technique seront mis à leur disposition à cet effet. Cet outil sera propice à accueillir la parole, les récits, les souvenirs des uns et des autres, en réaction aux éléments rencontrés sur le parcours.

Ainsi, le dispositif de contage revêtira une forme assez atypique au regard des spectacles habituellement organisés par les conteurs et le récit de fiction qui sera narré lors l'événement culturel sera plus proche du polar que du conte. Pourtant, ce dispositif et ce récit imiteront, transposeront et même mettront en relief certaines propriétés du genre littéraire conte. Ils auront, en sus, pour effet de rendre plus saillantes certaines caractéristiques de la performance orale des conteurs douarnenistes.

Notons, en premier lieu, que la structure du récit de fiction sera mise en exergue par le parcours pédestre. Le rythme de la marche suivra la progression du cheminement narratif puisque chaque lieu-étape correspondra à un moment charnière de la narration principale (le récit-cadre). Dans le premier lieu de rendez-vous – le Guet – c'est la situation initiale et l'élément perturbateur qui seront exposés (la

disparition de Jules Glazen) ; au niveau de la petite tour donnant un beau point de vue sur l'Île Tristan, le gardien de phare sera soupçonné d'un égarement amoureux ; sur le bateau *Rocamadour*, on imaginera qu'il a décidé de voyager loin de Douarnenez, et ainsi de suite. Ainsi, l'organisation spatio-temporelle du parcours d'enquête traduira (ou plus exactement transposera) la structure du récit : les visiteurs avanceront, au sens propre du terme, avec l'histoire.

Par ailleurs, la figure du "visiteur-enquêteur" est en quelque sorte un prolongement (ou une métaphore) de la figure du spectateur engagé dans un moment de contage. Lorsqu'un conteur se met à dérouler les premières étapes de son récit, il crée dans son auditoire des attentes. Les membres du public peuvent même se mettre à formuler mentalement des hypothèses quant à la suite ou la chute de l'histoire : certains peuvent espérer une fin heureuse, d'autres imaginer une issue tragique etc. Dans le cadre de *Rumeur au Port-Rhu*, il sera explicitement demandé aux visiteurs-enquêteurs de formuler des hypothèses à chaque tournant narratif. Ils seront aussi sollicités, à l'issue du parcours, pour donner leur version des faits, autrement dit, pour livrer (à l'oral) leur interprétation du récit.

Enfin, ce contage atypique présentera les mêmes singularités que celui qu'emploient ordinairement Jean Pencalet et Patrice Goyat (du moins en ce qui concerne les *Nouvelles histoires douarnenistes*). On l'a vu (cf. chapitre 4), habituellement, les deux conteurs ne manquent pas de faire écho, par divers biais, à l'histoire de Douarnenez (épopée mauritanienne, crise sardinière etc.). Pour l'enquête de *Rumeur au Port-Rhu*, ce trait spécifique de leur contage va être exagéré, mis en exergue. La narration orale va prendre place dans le musée municipal, c'est-à-dire dans le lieu chargé de retracer et écrire l'histoire de la ville. La fiction va intégrer les objets, espaces, créations visuelles et sonores du musée et en particulier ceux qui concernent Douarnenez : tous ces instruments d'historiographie feront partie intégrante du récit des aventures de Jules Glazen. Dans ce cadre, l'histoire locale ne sera plus seulement évoquée sous le mode allusif, elle constituera l'ancrage, le décor et même le lieu de contage du récit.

Pour toutes ces raisons, l'enquête policière constituera une sorte d'allégorie (ou parabole) du contage douarneniste. Et c'est à ce titre que du point de vue de l'investigation ethnographique, elle s'avère être un dispositif d'enquête pertinent.

A posteriori, il est possible de dire que trois temps de l'aventure se sont montrés particulièrement riches en enseignements par rapport à la problématique de cette thèse : celui de la création de l'intrigue (l'invention du récit-cadre), celui de la conception de la balade contée (l'établissement d'un cheminement sur les quais du Port-Rhu et dans les espaces du Port-Musée) et celui des retours sur

l'expérience vécue (les témoignages dans le "sonomathon"). Les deux sections qui suivent seront consacrées à leur examen.

5.2 LA CRÉATION DU RÉCIT-CADRE

Le premier espace d'investigation ethnographique ouvert par l'événement culturel *Rumeur au Port-Rhu* est celui de la création artistique. Le fait de pouvoir suivre et accompagner les conteurs tout au long de l'élaboration du récit-cadre me permet de découvrir le procédé de fabrication de leurs histoires, j'accède en quelque sorte à leur atelier. Trois partis pris artistiques ou méthodes de travail attirent plus particulièrement mon attention : la façon de mobiliser les événements historiques, la manière de mettre en lien l'ici et le lointain et les modalités d'inclusion du récit dans l'espace du musée.

5.2.1 Dans l'intimité de Douarnenez

La première étape d'élaboration de l'intrigue policière consiste à trouver la structure, la matrice du récit-cadre. Il s'agit de faire progresser le récit en exposant successivement des hypothèses autour du départ du gardien de phare. Pour chaque hypothèse, Patrice Goyat imagine un petit scénario mettant en scène Jules Glazen. Tenant à conserver une logique linéaire, il décide que trois premiers scénarios seront invalidés par les indices trouvés au fil du parcours. La dernière hypothèse au sujet des aventures du gardien sera celle que les conteurs présenteront aux membres du public comme la solution la plus plausible sans pour autant affirmer qu'il s'agit de la bonne solution⁴.

L'élaboration du récit-cadre m'interroge à plusieurs niveaux : suivant quels principes et quelles exigences le conteur construit-il l'ossature du récit ? Qu'est-ce qui le conduit à déterminer la validité ou l'invalidité des hypothèses ? Comment compte-t-il justifier ses choix auprès de son public ? Derrière ces questions, d'autres, plus proches de la problématique de terrain, se lisent en filigrane : que dit-il du passé et du présent de Douarnenez au travers de ce récit de fiction ? Quelle place accorde-t-il aux événements historiques ? Pour trouver des pistes de réponses à toutes ces interrogations, il est nécessaire de revenir sur le récit lui-même.

4. La difficulté étant de clore le récit (proposer une fin, donc une solution), tout en laissant aux visiteurs-enquêteurs une certaine latitude pour établir leur propre version des faits.

Le premier scénario hypothétique met en scène un gardien amoureux. Jules Glazen aurait quitté son île afin de vivre en toute quiétude une douce romance du côté de Tréboul (quartier de Douarnenez). Dans le récit, Patrice Goyat décide de ne pas mentionner directement le lieu de l'idylle, préférant orienter les futurs visiteurs vers un pays situé loin de la ville portuaire : le Maroc (cf. figure 5.1).

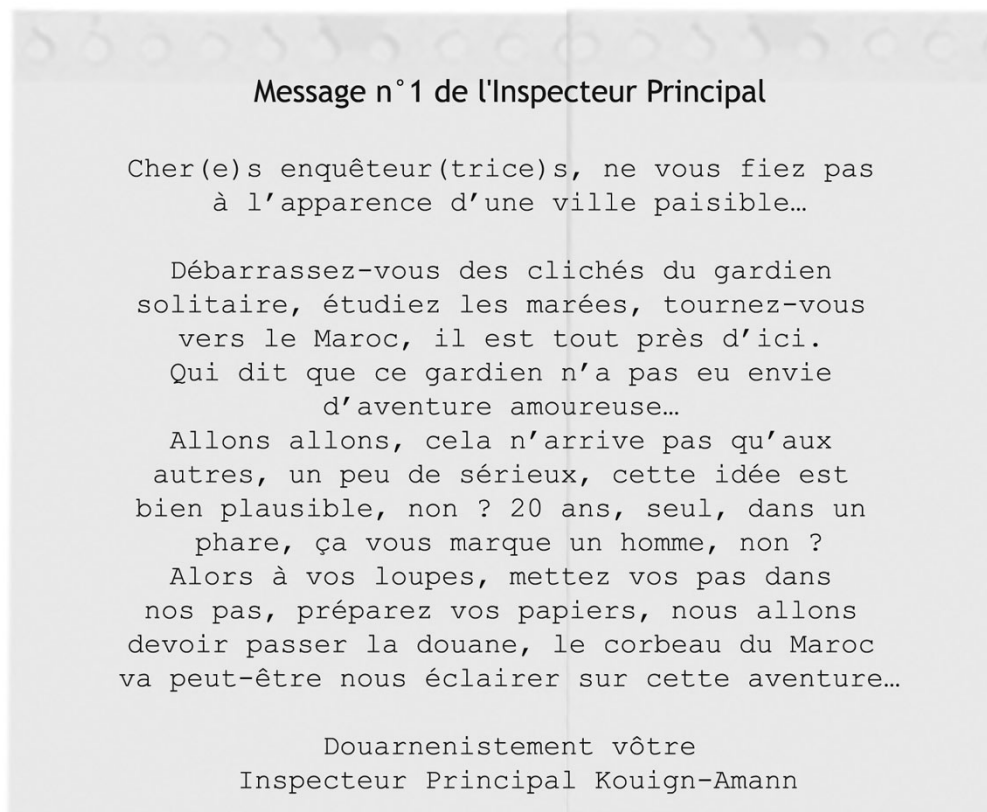


FIGURE 5.1 – *Extrait du guide d'enquête pour Rumeur au Port-Rhu – page 4*

Cette subtilité (parler du Maroc au lieu de Tréboul) renvoie à un épisode de l'histoire locale. En 1945, Tréboul perd son statut de commune pour devenir l'un des quartiers de la ville de Douarnenez. Les querelles de voisinage, déjà significatives au siècle antérieur⁵, n'en sont pas moins atténuées. Tout au long du XX^e siècle, les écarts sociaux se creusent entre les différents quartiers et les espaces se segmentent : « Douarnenez, le port et les conserveries ; Tréboul, les symboles touristiques, les lotissements huppés, la station balnéaire. » (1998 : p. 99). À partir du milieu du XX^e siècle, des marins douarnenistes s'installent de l'autre côté de la rivière du Port-Rhu, du côté de Tréboul, et y bâtissent des habitations plus

5. Jean-Michel Le Boulanger rappelle qu'au XIX^e, la fréquentation des Tréboulistes lors des marchés ou foires attise la mésestisme des Douarnenistes à leur égard : elle « nourrit leur mépris et leur dédain pour tous ces paysans qui n'osent s'affronter aux incertitudes de la mer » (1998 : p. 88).

luxueuses que celles du centre-ville. Ils reviennent de campagnes de pêche fructueuses menées au large de l'Afrique du Nord, notamment au Maroc. Dès lors, dans les conversations, le quartier prendra parfois le nom du pays maghrébin. Selon Patrice Goyat, l'invalidité de l'hypothèse ne tient pas au fait que le gardien de phare soit amoureux, mais à ce qu'il s'aventure du côté dudit « Maroc ». Le personnage imaginé par le conteur, de par son métier et son appartenance sociale, ne peut apparemment pas faire autrement que de se réclamer du "camp des Douarnenistes". Voici comment il falsifie ce premier scénario :

« Le gardien de phare n'a jamais accepté l'indexation de Tréboul à Douarnenez, lui aussi s'est battu sur le grand pont [reliant les deux quartiers] pour repousser l'ennemi, l'hypothèse n'est pas plausible. »
(Extrait d'un document de travail rédigé par Patrice Goyat)

On remarque ici que pour le conteur, l'histoire de Jules Glazen doit avant tout être "douarnenistement" plausible. En imaginant les aventures de Jules Glazen, il compose avec les possibles culturels, joue avec les codes, les normes et les fameuses façons de dire douarnenistes. En coulisses, j'en apprend donc beaucoup sur les grandes étapes de l'histoire de la pêche à Douarnenez, mais aussi sur la manière dont on raconte ou évoque celle-ci dans les conversations de tous les jours.

La second scénario imaginé par Patrice Goyat peut être résumé comme suit : le gardien aurait eu envie de "tout larguer", même les amarres, pour partir pêcher la langouste sur les côtes mauritaniennes. De nouveau, le conteur fait référence à l'appartenance sociale du gardien de phare pour invalider l'hypothèse :

« L'hypothèse ne tient pas la route : on est mauritanien⁶ de père en fils. Le père du gardien n'avait qu'une petite chaloupe sardinière alors pas question de partir à la rose (langouste) ou à la verte (langouste aussi) ! » (Extrait d'un document de travail rédigé par Patrice Goyat⁷)

Cette fois, c'est l'épopée mauritanienne qui est évoquée de manière détournée et là encore, la référence historique est présentée sous le prisme du vécu des

6. Le terme "mauritanien" désigne ici les pêcheurs s'en allant pêcher la langouste au large des côtes mauritaniennes.

7. Dans le guide d'enquête réalisé ultérieurement (cf. annexe A.4), on retrouve d'autres arguments avancés par le conteur pour prouver l'invalidité de l'hypothèse : « Sincèrement en tant qu'Inspecteur principal, je ne crois pas beaucoup à cette histoire de voyage ; voyez-vous, ici dans cette vieille cité, les caractères des uns et des autres sont comme qui dirait bien trempés, et je ne vois pas comment soudainement, notre gardien de phare, coutumier de son île, amoureux de la terre de l'Île (*Douar an Enez* qui donnera plus tard le nom de Douarnenez) aurait eu envie de voguer sur les flots. »

douarnenistes : les propos de Patrice Goyat laissent entendre que le départ des langoustiers n'était pas plébiscité par tous car beaucoup restaient attachés à une pêche plus locale mise à mal par une sévère crise, celle de la sardine.

Au terme de son récit, Patrice Goyat présente un gardien de phare plus attentif aux sardines qu'aux femmes ou aux campagnes de pêche. Comme dans le poème de Prévert, le gardien aurait éteint son phare dans le souci de préserver la vie des animaux, au détriment des pêcheurs de la baie (le texte du *Gardien de phare qui aime trop les oiseaux* sera d'ailleurs un des indices du parcours).

En proposant un tel scénario, le conteur fait sourdre un des sujets tabous à Douarnenez : les causes de l'épuisement de la ressource sardinière. Ainsi, ce qui était mis en sourdine dans les témoignages des travailleurs de la mer recueillis lors du tournage de notre documentaire (cf. chapitre 3) est ici mis en scène dans un récit de fiction. Néanmoins, ces sujets sensibles sont abordés sous le registre de l'implicite (car au travers d'un récit de fiction).

Suivre la fabrique de l'intrigue policière me fait donc accéder à une certaine intimité de la ville, à l'instar de la spécialiste du conte kabyle, Camille Lacoste-Dujardin, introduite dans l'intimité d'une culture par le biais de la littérature orale (Lacoste-Dujardin, 2003a). Pour le dire autrement en reprenant les termes d'un autre spécialiste en littérature orale, Jean-Bruno Renard, on peut dire que ce sont des « représentations sociales implicites » qui émergent du récit-cadre (Renard, 2000 : p. 95). Peut-être est-ce aussi cette capacité à lever le voile sur les coulisses d'un vécu qui explique le succès des deux conteurs sur les scènes locales ?

Pour le cas de Jules Glazen, ce qui est plausible pour l'histoire (la fiction) n'est pas nécessairement fidèle à l'histoire locale : aucun gardien de phare n'a subitement quitté l'Île Tristan, il n'y a pas eu de véritable guerre entre Tréboul et Douarnenez etc. Pourtant, ce récit entretient un rapport extrêmement ténu avec le vécu des Douarnenistes et leur manière de se représenter le passé récent. Le conteur se ménage des espaces de liberté vis-à-vis de la réalité et fait preuve d'une grande souplesse dans sa conception de la véracité historique, mais il ne transige pas avec les façons de penser ou façons de faire douarnenistes et s'en fait même passeur. Mais comment ce récit, si empreint des couleurs locales, va-t-il pouvoir accueillir d'autres fictions (les contes-indices narrés par Lila Khaled et Anne Deval) ?

5.2.2 L'ici et l'ailleurs

Gildas Drouilleau et les conteurs, lors de nos discussions, se montrent très attachés à la mise en lien du passé, du présent et du futur de Douarnenez, mais aussi

au rattachement de la localité avec d'autres horizons. L'équipe du Musée y est également très sensible. Elle s'est d'ailleurs déjà engagée dans des démarches de ce type, en témoignent par exemple certains intitulés de leurs expositions temporaires : *Le pays d'entre les eaux* sur le Bangladesh en 2010, *Le voyage de F. Hennequin au Japon* en 2012.

Pour répondre au désir de relier le proche au lointain, je propose de faire appel à deux conteuses professionnelles que j'ai eu l'occasion de suivre dans mes travaux de recherche : Lila Khaled et Anne Deval. Leurs contes font en effet échos à des univers culturels bien éloignés du port finistérien : Lila Khaled tient ses histoires de ses parents, originaires de la région de Sétif en Algérie, et Anne Deval est passionnée de récits de piraterie. La réussite du projet est donc cette fois soumise à la capacité du récit-cadre à accueillir des paroles venant d'ailleurs.

Lors d'un contage "classique", l'intertextualité s'opère sous la forme d'échos : d'autres contes ou plus largement d'autres histoires (fictions, faits divers etc.) peuvent être évoqués de manière allusive. Assez souvent, le conteur n'insinue aucun rapprochement, c'est le public qui s'en charge à l'écoute, en comparant le conte qu'on lui offre aux récits qu'il connaît par ailleurs. Ce jeu de la variance s'enclenche très fréquemment dans l'auditoire lors de l'énonciation, d'autant plus en situation interculturelle, comme l'a démontré à diverses reprises Nadine Decourt (1992 ; 2008 ; 1995 ; 1999).

Ici, les contes-indices doivent composer l'histoire de Jules Glazen, la nourrir. Bien qu'ils ressortent d'un autre univers, mettent en scène d'autres décors, d'autres protagonistes, notre petite équipe doit faire en sorte qu'ils deviennent des embranchements de l'enquête, c'est-à-dire des morceaux de l'histoire de Jules Glazen (ce qui revient à leur donner le statut de *motifs*, au sens donné par Hans-Jörg Uther (2005 : p. 229) à cette notion⁸). C'est donc en amont du contage, lors de l'élaboration du récit-cadre, que nous devons procéder au travail de comparaison. En d'autres termes, dès le stade des préliminaires, l'histoire de Jules Glazen doit être mise à l'épreuve de sa variabilité.

Dans le parcours, il est prévu que la première hypothèse (le gardien amoureux) soit étayée par la narration du conte *Mona de l'Île Tristan* par Jean Pencalet. Voilà un conte qui relate l'histoire d'un amour impossible entre une fille de la terre et un Morgan (personnage imaginaire vivant dans un royaume sous la mer). Entre conte merveilleux et légende, ce récit trouverait sa place dans la classification

8. Alos qu'il commente sa conception de la classification internationale des contes (ATU), Hans-Jörg Uther définit la notion de *motif* comme suit : « C'est une unité narrative, et en tant que telle, sujette à la dynamique qui détermine avec quel autre motif il peut être combiné. Ainsi, les motifs sont les briques de base pour ce qui est de la construction des récits. » (2005 : p. 229).

internationale des contes (Aarne et Thompson, 1961 [1928] ; Uther, 2004) au niveau des contes-types 400-451 « Supernatural or Enchanted Relatives » (histoires d'époux ou autres parents surnaturels ou enchantés), signe que l'histoire n'est pas l'apanage du légendaire breton. Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze auraient même pu le référencer dans leur catalogue (1995 [1957]) comme variante française du conte-type 425 « La recherche de l'époux disparu »⁹.

Dans le parcours d'enquête, ce conte permettra de donner aux visiteurs-enquêteurs une idée assez précise du type d'histoire d'amour qu'aurait pu vivre le gardien de phare. La première hypothèse à propos de la disparition de Jules Glazen prendra toute son épaisseur grâce à la narration de cette histoire. Les membres du public pourront alors véritablement se figurer le premier scénario que leur soumettent les deux conteurs, ce qui leur donnera les clefs pour faire preuve de sagacité dans la suite de l'enquête. Le registre du légendaire et du merveilleux n'est donc pas seulement adjoint par contrainte au récit-cadre, il semble représenter un ingrédient indispensable pour le constituer. Le répertoire d'Anne Deval et Lila Khaled est-il lui aussi requis pour donner corps à l'intrigue policière ? Est-ce avec la même aisance qu'il entrera en résonance avec le parcours d'enquête ?

Dans son répertoire, Lila Khaled dispose d'un récit mettant en scène un pêcheur. Dans l'histoire, le pêcheur en question conclut un pacte avec la mort qu'il a eu le malheur de relever dans ses filets. Suite à cet épisode, tous les habitants de son village deviennent immortels. Mais le conte montre, *in fine*, qu'un tel sort n'est pas si heureux ; tous les villageois se trouvant contraints de rester vieux et malades pour l'éternité. Il est prévu que Lila Khaled intervienne au niveau de la troisième étape du parcours, sur le bateau *Rocamadour*. Ainsi, ce conte servirait d'indice pour la seconde hypothèse : le gardien de phare désireux de partir en mer. Or, on remarque que le récit n'est pas sans rappeler l'histoire des campagnes de pêches à Douarnenez. Qu'il s'agisse des sardines dans la baie ou des langoustes sur les côtes nord-africaines, le scénario de pêche ressemble à celui qui est exposé par la conteuse : une pêche qui tient presque du miracle tant elle est fructueuse, suivie d'importantes déconvenues, en l'occurrence l'épuisement de la ressource et donc la perte du principal moyen de survie des familles douarnenistes. Par conséquent, il s'insère facilement dans le second épisode de la trame narrative de l'enquête.

Il en va de même avec le récit choisi par Anne Deval au niveau de la troisième hypothèse (le gardien s'adonnant à du trafic d'appât à sardines, la rogue), même si celui-ci ne résonne pas autant avec l'histoire de la ville portuaire. Cette dernière

9. *La Belle et la bête* est une des versions les plus connues de ce conte-type.

décide de faire entendre l'histoire du pirate anglais Samuel Bellamy, célèbre capitaine ayant inspiré des récits légendaires. Elle souhaite rester au plus près de son discours en ré-empruntant avec exactitude les dires du pirate lors d'un procès tenu en 1720, à Barnstable :

« Ils nous condamnent, ces crapules, alors que la seule différence entre nous, c'est qu'ils volent les pauvres grâce à la loi, et que nous pillons les riches armés de notre seul courage . » (Lapouge, 1987 : p. 99, Lapouge citant Bellamy)

Cependant, en contant, Anne Deval ne fait pas mention des sources historiques auxquelles elle se réfère. Elle transpose le récit légendaire dans l'espace-temps du conte, c'est-à-dire dans un cadre spatio-temporel moins bien délimité. Et c'est ainsi qu'il devient tout à coup plausible que Jules Glazen ait rencontré Samuel Bellamy et qu'il se soit arrangé avec lui pour un quelconque trafic.

Surgissent ainsi des rapprochements inédits entre les différentes récits et motifs et entre des époques et contrées bien différentes. Tout comme l'histoire de *Mona de l'Île Tristan*, celle du pêcheur et celle du pirate permettent de donner corps au récit-cadre. Elles font prendre chair et vie aux divers scénarios hypothétiques, illustrent avec force les aventures du gardien de phare.

Dans le cadre de la fiction, tous les rapprochements semblent permis, à condition qu'ils mettent en scène un scénario dans lequel le personnage de Jules Glazen puisse être imaginé. Peut-être touchons-nous là à un trait spécifique du genre littéraire mobilisé pour les indices narrés. Les contes sont particulièrement sujets au nomadisme et aux emprunts de toutes part. À ce titre, ils peuvent à la fois être des outils pour affirmer la coloration culturelle et des instruments pour tisser des liens entre des contextes culturels ou historiques éloignés. On le comprend mieux en lisant ces quelques lignes écrites par Odile Carré et Nadine Decourt pour introduire les actes de journées d'études intitulées *Pratiques de contes, pratiques de groupe* :

« Le conte est le support de messages transculturels communs à toutes les cultures tandis que, simultanément dans chacune d'elles, il revêt des formes particulières. Celles-ci sont liées à la spécificité de l'imaginaire d'un groupe social et transmises de générations en générations par la tradition orale. La trame des contes décrit une histoire universelle qui s'enrichit de détails parfois naïfs. Ces détails correspondent à des codes figuratifs ancrés dans l'originalité de chaque culture. » (Decourt et Carré, 1995 : p. 7)

Si l'on tente de décrire l'espace-temps du conte (celui de la fiction), il devient encore plus aisé de saisir l'étonnant paradoxe. L'ailleurs, dans le texte du conte,

est bien souvent un ailleurs imaginaire, un lointain mal localisé ou un passé non situable historiquement. Quant à l'ici, il n'a pas de véritable ancre, il est rarement géolocalisé. Il se fond et se confond avec le ici et maintenant du contage.

Rien de choquant alors si rien n'indique que la pêche décrite par Lila Khaled a bien eu lieu à Douarnenez, rien de choquant non plus si un pirate anglais prétend avoir rencontré le gardien de phare de l'île d'à côté, le tout étant de pouvoir l'imaginer et se le figurer le temps d'une écoute, sur les quais du Port-Rhu.

5.2.3 La rumeur, une histoire à dormir debout

Que se passe-t-il quand l'espace-temps de cette fiction est introduit dans le décor du Musée ? Comment ce récit qui se joue des frontières en passant sans cesse d'une rive à l'autre (passé/présent ou ici/ailleurs) peut-il être inclus dans un établissement chargé de retracer avec fidélité l'histoire du port et de ses occupants ? Deux logiques narratives semblent à première vue se distinguer ici. L'une relève de la compétence du Musée et consiste à raconter certains pans de l'histoire de Douarnenez. L'autre relève de la compétence des conteurs et consiste à narrer une fiction réveillant les mémoires et mettant en scène l'intimité de la ville. Ces deux logiques peuvent-elles être mises en dialogue ? Si oui, comment ? Quel type de narration peut naître de leur croisement ? Ce sont ces questions délicates et complexes qu'il convient maintenant d'aborder.

Tout comme le parcours d'enquête joue avec les codes de la balade contée, notre manière d'introduire le récit-cadre bouscule les conventions du genre littéraire : l'incipit que nous proposons aux visiteurs détonne dans le paysage des contes.

Le premier élément de décalage tient du fait que nous ne le présentons pas comme une fiction, mais comme une histoire vraie. Aucun élément de mise à distance avec le réel n'est proposé dans l'incipit du récit, alors qu'un conte est habituellement introduit par une formule d'entrée invitant à quitter la réalité pour s'introduire dans un univers imaginaire. Certaines conteuses que j'ai pu suivre dans le cadre de cette recherche usent par exemples de ces tournures : « Les contes ne sont pas faits pour être crus, ils sont faits pour être mangés tout cru. » (Lila Khaled), « Dans ma maison, vivent ensemble le mensonge et la vérité. » (Mariette Vergne, Marie-Catherine Robol). Au contraire, il s'agit dans un premier temps de faire comme si Jules Glazen avait réellement quitté son phare et comme si le bruit courait vraiment depuis lors dans les rues de la ville (cf. figure 5.2).

Bien sûr, dans la suite du récit, la cohérence historique sera mise sens dessus dessous, mais au niveau de ce démarrage, rien ne laisse entendre aux visiteurs

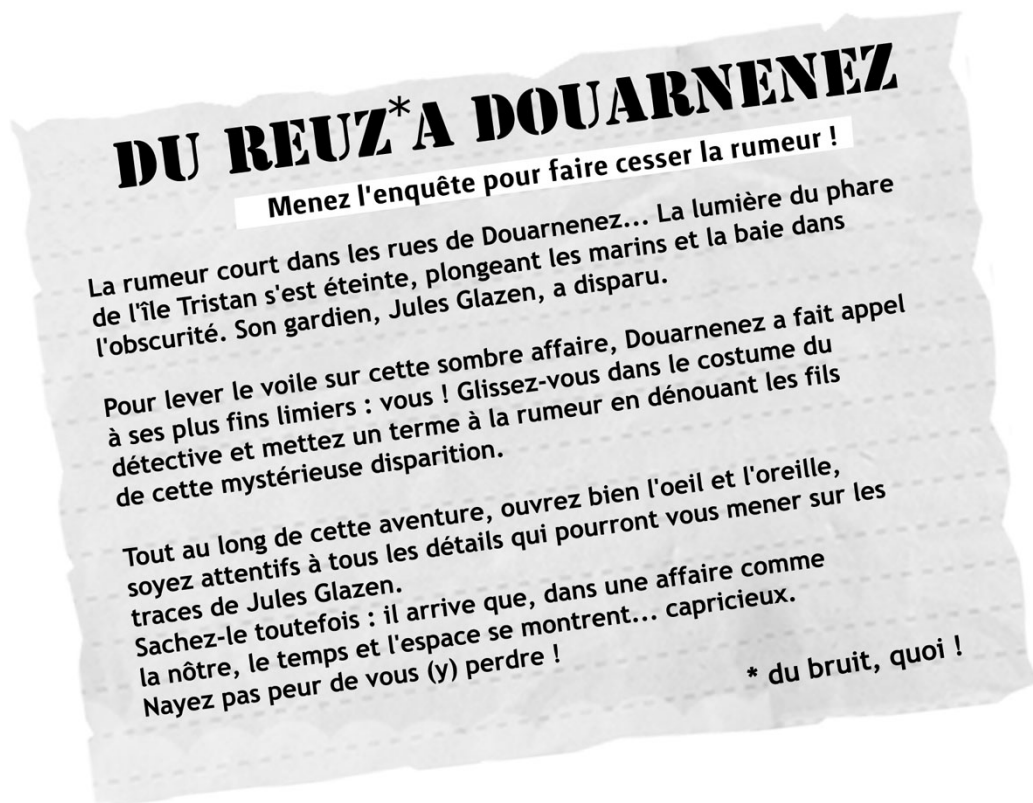


FIGURE 5.2 – *Extrait du guide d'enquête pour Rumeur au Port-Rhu – page 3*

qu'il ne s'agit pas d'un récit véridique.

Le second trait détonant avec le conte est l'ancrage spatio-temporel du récit-cadre. Bien que les contes-indices, comme j'ai pu le montrer précédemment, composant l'histoire de Jules Glazen suivent les caractéristiques du genre en renvoyant à un contexte mal localisé (l'intemporalité et l'ailleurs du conte), le récit-cadre est, lui, situé et daté avec précision dès le début de l'enquête. Nous signalons aux visiteurs que son intrigue prend place à Douarnenez, dans la zone du Port-Rhu et qu'il renvoie à des faits qui se sont déroulés dans la nuit du 11 au 12 septembre 2011 (date à laquelle le gardien aurait quitté son phare).

C'est précisément en revenant sur les modalités de présentation du récit que les spécialistes des rumeurs et légendes contemporaines Jean-Bruno Renard et Véronique Champion-Vincent différencient le conte de leur objet d'étude :

« Plusieurs traits opposent le conte et la légende [entendue ici comme synonyme de rumeur] : le premier se présente comme une fiction, sa transmission se fait par des narrateurs spécialisés, car tous ne savent pas conter ; la légende est donnée pour vraie et chacun sait la raconter ou l'évoquer. Le conte n'est ni situé ni daté, la légende est précise. »
(Champion-Vincent et Renard, 2002 [1992] : p. 12)

À en croire ces chercheurs, le récit-cadre s'apparenterait plus à une rumeur (ou légende urbaine) qu'à un conte. Le terme "rumeur" est d'ailleurs utilisé pour le titre de l'événement (*Rumeur au Port-Rhu*) et dans les premières pages du guide d'enquête (cf. figure 5.2). Bien sûr, il s'agit là d'un simulacre. À notre connaissance, aucune rumeur de disparition n'a réellement circulé à Douarnenez avant notre passage, contrairement à ce qu'Edgar Morin a pu observer du côté d'Orléans¹⁰ (1982 [1970]). Pas de traces non plus de récits relatifs au gardien de phare de l'Île Tristan (qui existe pourtant bel et bien, mais ne porte pas le nom de Jules Glazen !). Il faudra donc simuler la rumeur, faire mine qu'elle a pris corps dans les conversations. En la matière, nous disposons de deux experts : Jean Pencalet et Patrice Goyat savent mieux que quiconque faire mine d'entretenir un échange ordinaire autour d'un fait divers. Nous comptons aussi sur la connivence des futurs visiteurs, la bonne marche du projet reposant sur leur envie de se prêter au "jeu de la rumeur".

Simuler la circulation d'une rumeur permet de créer une porte d'entrée au récit historique. En datant, situant les aventures de Jules Glazen, la fiction s'arrime à une chronologie, elle s'inscrit dans un contexte précis. L'enquête trouvera ainsi assez logiquement sa place sur les quais du Port-Rhu et dans le musée municipal, même si le récit et les motifs qui le composent (les contes-indices), eux, s'affranchiront rapidement de ces ancrages.

Cela dit, par son biais, l'histoire de Douarnenez ne pourra pas être appréhendée par les visiteurs-enquêteurs comme à l'accoutumée. Jean-Bruno Renard a démontré que les rumeurs entretenaient « un rapport privilégié avec un ou plusieurs faits réels » (Renard, 1994 : p. 101). Selon le chercheur, les événements retenus dans le récit sont modifiés selon trois types de *modus operandi* : l'amplification (exagération des faits réels), le déplacement (changement de contexte) et la déconstruction (ré-organisation de l'enchaînement des faits). Ici, nous opérons volontairement le même type de procédures : la période la plus faste du port finistérien, l'épisode de la crise sardinière et l'aventure mauritanienne sont présentés dans le désordre ; les antagonismes entre les habitants du quartier de Tréboul et ceux du reste de la ville sont exacerbés etc.

Le lancement de la rumeur vise donc à déclencher chez les futurs visiteurs un certain type de comportement à l'égard de l'histoire de la ville : appréhender les événements historiques sous le mode fictif, prendre plaisir à se jouer des cadres.

10. Edgar Morin et une équipe de sociologues se sont intéressés à la circulation d'une rumeur portant sur des disparitions en série (Morin, 1982 [1970]). Lors de l'enquête, les habitants d'Orléans racontaient que des femmes auraient été kidnappées par des malfrats dans certains magasins de prêt-à-porter de la ville d'Orléans.

En somme, le fait de présenter le récit comme une rumeur et la balade comme une enquête policière permet de connecter autrement la fiction à l'histoire locale et surtout de faire coïncider travail de l'imagination et historiographie.

L'autre intérêt de faire croire à la circulation d'une rumeur tient au fait que ce type de récit laisse rarement indifférent. Si quelques-uns restent perplexes en les entendant, la plupart cherchent à vérifier l'information¹¹. Ici, il s'agit de pousser à son comble le désir d'administration de la preuve en faisant enquêter les visiteurs sur les lieux de la disparition. Dans le musée, ils retrouveront toute la matière pour satisfaire leur "soif de vérité".

Certains éléments de muséographie seront mobilisés comme décor de l'intrigue : la salle des Gréements (et en particulier la boîte à sardines géante qui s'y trouve exposée) constituera le cadre de la dernière scène du récit et le bateau Rocamadour celui de la seconde hypothèse. Ils trouveront sur leur chemin des photographies issues de la collection de Georges Bertré représentant des scènes de vie à Douarnenez au siècle dernier. Ils seront aussi invités à écouter des témoignages oraux : celui de Jacques Ribet, le charpentier de marine que nous avons enregistré lors du tournage du documentaire et celui d'Eugène Pendezec, ancien patron de pêche d'un langoustier. Chacun de ces éléments constituera pour eux un indice¹². La photographie d'un débarquement de tonneaux de rogue (appât à sardines) sur le quai du Port-Rhu pourra par exemple les conduire sur la piste de la troisième hypothèse, la parole d'Eugène Pendezec leur fera douter du second scénario etc. Tout en progressant dans l'enquête, ils découvriront ou re-découvriront les composantes matérielles et immatérielles du patrimoine douarneniste, présentées dans un subtil tressage : accents, façons de dire, récits de vie trouveront place à côté des bateaux, voilages, filets etc. Parfois, les conteurs-guides (Jean Pencalet et Patrice Goyat) et les deux conteuses s'autoriseront de petites digressions (gloses) pour revenir plus en détail sur un fait historique, une particularité locale. On peut supposer que les temporalités relevant des circonstances d'énonciation (le passé proche et lointain exposé dans le musée) viendront connoter le récit. En effet, comme le signale Paul Zumthor dans *La lettre et la voix* (1987 : p. 283), « temps intégré » (celui du conte, du récit) et « temps de l'intégration » (ceux des circonstances de l'énonciation) ne peuvent être totalement dissociés. C'est pourquoi quand les espaces du musée et les monuments historiques deviendront les scènes

11. Le spécialiste des rumeurs Pascal Froissard montre par exemple que depuis que les rumeurs circulent sur Internet, on constate une prolifération de sites Web visant à les démentir et les dévoiler (Froissard, 2003).

12. Il existe donc deux types d'indices : les contes, qui donnent la chair au récit (parce qu'ils étaient les scénarios hypothétiques), et les objets ou récits du musée, qui nourrissent l'enquête.

du contage, les actions relatées par les conteurs viendront probablement s'emboîter avec celles des temps jadis.

Enfin, on peut dire que ce cheminement dans le Port-Musée est différent de celui que l'institution propose habituellement car il incite les visiteurs à ne plus prêter aux objets exposés le statut d'agents. Comme l'a démontré Patrick Deshayes (2013) en appliquant à un cas particulier la théorie anthropologique d'Alfred Gell (2009 [1998]), les oeuvres ou objets d'un musée sont agencés et présentés par les scénographes de manière à ce que les futurs visiteurs puissent prêter à ceux-ci des intentions (celles qu'ils imaginent que l'artiste ou le concepteur a pu donner à son œuvre ou son document). L'enjeu, pour ceux qui exposent, est que ces intentions transparaissent par leur muséographie, c'est-à-dire qu'elles apparaissent comme une évidence aux visiteurs. Dans le cas sur lequel il revient – le rapprochement des œuvres de Giacometti de celles des Étrusques à la Pinacothèque de Paris, de septembre 2011 à janvier 2012 – les exposants doivent parvenir à ce que les similitudes entre les sculptures de Giacometti et les œuvres étrusques soient criantes, au point que ceux qui les découvrent se demandent : « Pourquoi n'a-t-on pas provoqué cette confrontation plus tôt puisque tout le monde l'attendait ? » (Deshayes, 2013a : p. 156). Pour les expositions du Port-Musée autour de l'histoire de Douarnenez, l'enjeu est de trouver le bon agencement scénographique et de faire le bon tri parmi des objets, documents de tous types afin que le récit historique proposé soit limpide pour les visiteurs. Ces derniers doivent être convaincus qu'un tel parcours muséal les plongent dans le Douarnenez d'antan et les documents qu'ils ont découverts doivent pour eux constituer des indices évidents de la vie menée jadis dans le port. Les chaloupes, boîtes à sardines, manuscrits doivent être vus comme des agents dotés d'une intention, sorte de messagers des générations passées.

En s'engageant à mener l'enquête policière, les visiteurs sont amenés à sortir de ce rapport d'évidence avec les éléments exposés. Les voilà incités à s'emplier de doutes, à être suspicieux à l'égard de tout ce qu'on leur donne à voir ou à entendre. Ils doivent tenter de relier contes, photographies ou récits de vie à l'histoire improbable de Jules Glazen. Face aux différents indices, ils doivent opérer des déductions plutôt que des abductions¹³. Et, ne pouvant ignorer que cette histoire-là est une fiction, que cette enquête est un jeu, ils pourront s'autoriser à faire les rapprochements les plus farfelus. De fait, ce sont eux qui seront les principaux

13. Selon Alfred Gell, les hommes, face aux objets d'art, cherchent à percevoir l'intention de l'artiste par le biais des raisonnements logiques de l'ordre de l'abduction : « Les moyens dont on dispose communément pour se figurer les dispositions ou les intentions de "l'autre" [artiste ou interprète] se fondent sur de nombreux raisonnements par abduction, à partir d'indices [contenus dans les œuvres] qui ne sont ni des "conventions sémiotiques", ni des "lois de la nature", mais intermédiaires entre les deux. » (Gell, 2009 [1998] : p. 19).

pourvoyeurs de sens. Quand il leur sera demandé de livrer leur propre version des faits, ils deviendront celui qui raconte, celui qui crée, celui qui écrit l'histoire. Ils seront placés dans le rôle du conteur, de l'artiste, du scénariste ou du scénographe.

La balle est, dans le cadre de cet événement, placée dans le camp des visiteurs. Reste maintenant à savoir le sort qu'ils réserveront à Jules Glazen et à l'histoire de Douarnenez...

5.3 QUAND LE PUBLIC PREND LA PAROLE

Le 18 septembre 2011, le puzzle de l'enquête est découvert par soixante-dix visiteurs, parmi lesquels se trouvent une grande majorité de Douarnenistes et d'habitants des communes alentour. Tous se mettent à la recherche du gardien de phare de l'île Tristan en cheminant dans le musée et sur les quais du Port-Rhu.

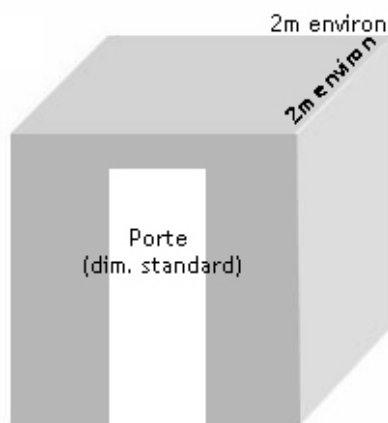
À la fin de la journée, différentes variantes de l'histoire de Jules Glazen sont livrées dans le "sonomathon" (sorte d'isoloir équipé d'un enregistreur numérique, cf. figure 5.3). Certains membres du public décident aussi d'en profiter pour donner des retours (impressions, critiques etc.) sur l'événement culturel. *In fine*, une vingtaine de fichiers audio est collectée dans cette cabine (cf. annexe A.5). Ils constituent autant de témoignages précieux pour analyser l'aventure et pour commencer à s'interroger sur la figure du spectateur.

5.3.1 Un dispositif pour l'étude du public, le sonomathon

En usant des techniques d'enquête "classiques", il est difficile d'appréhender la réception d'un conte par un public. Comme je l'ai signalé auparavant, celui qui s'engage dans une telle étude par le biais d'une ethnographie est amené à relever des défis (cf. section 2.1). Le sonomathon a été pensé comme un outil permettant, au moins partiellement, d'examiner la réception ¹⁴.

D'un point de vue technique, le dispositif est assez sommaire. Il s'agit d'une cabine dans laquelle est installé un pupitre contenant un enregistreur numérique (cf. figure 5.3). Comme dans un photomaton, l'utilisateur n'a qu'à appuyer sur un bouton afin d'enclencher la capture. Rien de plus facile, donc, que de livrer sa version des faits dans cette sorte d'isoloir.

(a) Cabine



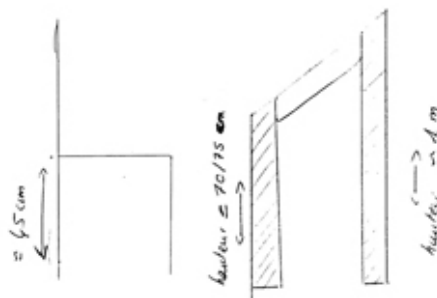
Prévoir :

A l'arrière : passage pour l'alimentation (lumière / borne)

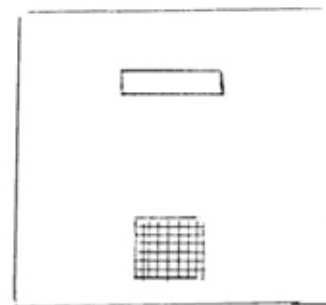
A l'intérieur :

- Borne d'enregistrement (autre dessin)
- 2 chaises (hauteur standard)
- Lumière (plafonnier par ex.)
- Possibilité d'accrochers des papiers sur les murs intérieurs de la cabine

(b) Pupitre



Pupitre avec chaise (vue de profil)



Tablette du pupitre (vue de face)

Nous allons insérer un enregistreur numérique dans le pupitre, muni d'un micro.
Dim. externes (L x H x P) 80 mm x 153 mm x 35 mm (hors saillies) Poids 0,29 kg (sans batteries)

FIGURE 5.3 – Plans techniques du sonomathon

Au niveau méthodologique, l'idée est de réussir à délier les langues des visiteurs tout en conservant l'aspect ludique de l'expérience (l'enquête policière). Bien sûr, les paroles livrées dans cette cabine ne sont qualitativement pas comparables à celles que l'on peut recueillir lors d'un entretien. Le dispositif ne permet pas à l'ethnographe d'interagir avec les personnes de son terrain et il est relativement dissuasif pour ceux qui voudraient revenir avec précision sur leurs impressions, leur vécu du parcours¹⁵. En bref, pas de possibilité de relances pour l'enquêteur, pas de longs discours pour l'enquêté.

Par contre, cette technique s'avère être plus adéquate qu'un entretien semi-directif pour faire surgir des variantes du récit de fiction. Une personne non-initiée au conte ou peu habituée à ce type de prise de parole sera souvent intimidée lorsqu'on lui proposera de donner sa propre version de l'histoire entendue (d'autant plus quand celle-ci lui a d'abord été racontée par un conteur expérimenté). Nadine Decourt, ayant mis en place différents dispositifs expérimentaux de conte (Decourt, 1992 ; Decourt et Louali-Raynal, 1995 ; Decourt et Raynaud, 1999), a montré qu'il est indispensable d'établir un cadre adéquat et surtout rassurant (groupe de parole, atelier hebdomadaire etc.) pour que la parole conteuse se libère. Elle revient ci-après sur une des configurations adoptée en situation interculturelle :

« Ainsi, pendant un an et demi, chaque vendredi, avons-nous tenu un salon de littérature orale, avec tous les rituels de bouche pour passer agréablement le temps. La rigueur observée dans la mise en place de règles de fonctionnement a permis une régularité particulièrement précieuse pour les processus de mémorisation. [...] De conte en digression, le groupe s'est petit à petit constitué sur le mode du "nous", non sans larmes ni émotions à l'évocation des souffrances de l'exil et de la guerre. Petit à petit la honte de mal parler le français a pu être levée, des censures sont tombées : des contes facétieux et même licencieux sont apparus. Les séances de devinettes ont libéré la parole et les imaginaires. » (2009 : p. 195)

Ne disposant pas du temps ni des moyens nécessaires pour mettre en place un tel dispositif sur le terrain breton¹⁶, nous trouvons une solution plus simple et plus

14. Un autre dispositif pour l'étude de la réception du conte a été imaginé dans le cadre de cette thèse. Il a engagé la mise en place d'une collaboration avec des étudiants d'une école de dessin. Je le présenterai dans les chapitres 7 et 9.

15. Techniquement, rien n'empêche les visiteurs de se lancer dans un long monologue, mais en pratique, l'expérience montrera qu'ils ne s'étendront pas au-delà de quelques minutes.

16. Dispositif que je mettrai par contre en œuvre auprès de la conteuse Lila Khaled, en région lyonnaise (cf. chapitres 10 et 11).

adaptée au cadre spécifique de la balade contée. La cabine préservant du regard des autres tout en garantissant l'anonymat et la prise de son effrayant moins que la prise d'images, les visiteurs s'autorisent à donner leur propre interprétation des aventures du gardien de phare.

Pour stimuler encore l'imagination et obtenir des retours plus critiques en sus des variantes, des questions sont affichées sur les murs de la cabine. En voici quelques-unes : « Quelles sont vos impressions après vous être retrouvés dans la peau d'un détective ? », « Pensez-vous que la rumeur sur Jules Glazen va continuer à courir ? », « Avez-vous imaginé d'autres hypothèses pour cette affaire ? », « Selon vous, cette histoire aurait-elle pu se dérouler ailleurs qu'à Douarnenez ? », « Cette histoire de gardien de phare vous a-t-elle rappelé d'autres histoires ou des faits réels ? ».

5.3.2 Le champ des possibles

Le dispositif permet de prendre connaissance d'un large panel de réactions, reflétant la variété de réceptions possibles de cette balade contée. Une écoute répétée des enregistrements audio et leur transcription intégrale (cf. annexe A.5) sont des tâches qui me sembleront indispensables pour déterminer l'axe suivant lequel il est le plus judicieux d'orienter l'analyse.

Je choisis de les étudier en termes d'*horizons d'attentes*, notion développée en littérature par Hans Robert Jauss (2007 [1978]) ré-employée, entre autre, par Umberto Eco (1994) pour l'étude des arts et Paul Zumthor (2008 [1989]) dans le champ de l'oralité. Pour le précurseur en la matière, la notion se définit comme suit :

« Le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » (Jauss, 2007 [1978] : p. 54)

En d'autres termes, la réception des destinataires d'une œuvre littéraire s'articulerait autour de trois axes :

- Évaluer l'adéquation entre l'œuvre et la catégorie à laquelle elle est apparentée (le genre littéraire).
- Évaluer le système d'intertextualité de l'œuvre (sa capacité à faire écho à d'autres œuvres).

- Évaluer les rapports entre l'univers de la fiction et son vécu.

C'est à ces trois niveaux que nos visiteurs-enquêteurs seraient en attente vis-à-vis du récit-cadre (comme s'ils disposaient d'une grille de lecture scindée en trois parties).

Le dernier type d'attente (l'accoutance avec le vécu, le quotidien) me semble ici particulièrement intéressant parce qu'il repose une nouvelle fois la question des liens entre contage et contexte, mais sous un nouvel angle : il ne s'agit plus de cerner comment le contage s'insère dans le contexte (la question posée lors de la réalisation du film documentaire, cf chapitre 3), ni comment le conte et le style oral s'imprègnent du contexte (l'interrogation soulevée durant la seconde phase d'enquête, cf. chapitre 4), mais comment l'auditoire relie le récit au contexte (ce que le récit dit, selon lui, de ce contexte). Son examen permet de se rapprocher encore plus près du problème central de cette thèse : la portée sociale du contage, son efficience.

Avant de se lancer dans l'analyse des fichiers collectés, il faut préciser que peu de visiteurs donnent directement leur opinion sur la balade contée. La plupart se contentent de livrer leur version des faits (un retour de type "livre d'or" est proposé dans trois fichiers sur la vingtaine collectée). Par conséquent, dans la majorité des cas, leur réception se lit "en creux", au travers de leur manière de se ré-approprier le récit-cadre. Ainsi, validation ou invalidation de la version soumise par les conteurs, proposition d'une alternative ou variante, ajouts de certains motifs, ré-organisation de la structure du récit, réajustement ou renforcement de l'ancrage spatio-temporel sont autant d'indicateurs pour interpréter et cerner leurs horizons d'attentes.

Revenons d'abord sur le premier type d'horizon d'attente dégagé par Hans Robert Jauss. On peut remarquer que les enquêteurs sont très désireux que l'intrigue policière "tienne la route", qu'elle soit un modèle du genre, c'est-à-dire qu'elle constitue un bon polar. Dans plusieurs fichiers audio, on entend le souci des "détectives" de réintégrer les indices du parcours d'enquête qui ont été peu exploités par leurs guides (Jean Pencalet et Patrice Goyat). Les vêtements du gardien de phare, disposés sur le chemin de l'enquête, en intriguent plus d'un¹⁷ : « Pourquoi, se demande une participante, s'est-il déshabillé pour ce genre d'activité ? » Pour que le scénario policier reste cohérent, certains trouvent des justifications à la nudité du gardien de phare. Malgré ces quelques imperfections à rattraper, pour beaucoup d'enquêteurs, "l'effet polar" semble être crédible. Et pour ceux qui ne sont pas de cet avis, le parcours proposé fait honneur à un autre genre littéraire, le conte :

17. Cf. annexe A.5, fichiers 45, 46, 43, 30.

« Et puis les impressions par rapport au fait de s'être mis dans la peau d'un détective, c'est pas tant le fait d'être un détective qui est intéressant, c'est le fait de rebondir de contes en histoires, de conteurs en histoires, même si on a trouvé une certaine incohérence, la magie de la parole se met en place. » (Extrait du fichier 44.2, cf. annexe A.5)

Le second type d'horizon d'attente est relatif à l'intertextualité (la manière dont cette histoire peut entrer en résonance avec d'autres). Il s'agit ici de se demander si des schémas narratifs déjà connus étaient attendus ou ont été retrouvés par les enquêteurs.

Deux variantes retiennent plus particulièrement mon attention à ce niveau parce qu'elles font référence à des scénarios préexistants¹⁸. Elles s'inspirent en effet de matrices et motifs récurrents en littérature orale. L'une est l'œuvre de la conteuse professionnelle Fiona MacLeod, qui a suivi le parcours d'enquête sur son temps de loisir. Et il est fort probable que l'autre soit également proposée par une passionnée de conte. Les deux témoignages se distinguent fortement du reste du lot de par leur structure formelle. Ici, c'est un véritable récit qui est développé, avec une situation initiale, un événement perturbateur, des péripéties et une chute. On y trouve des protagonistes bien caractéristiques du registre merveilleux : sirènes et sardines magiques. Les deux femmes reprennent des morceaux d'histoires entendus lors de l'enquête en les étoffant et en les tressant avec d'autres motifs (voyage dans le monde aquatique, rencontre avec un être surnaturel etc.). En somme, elles transforment l'intrigue policière en conte merveilleux. On peut supposer que ces deux enquêtrices aux oreilles averties aient été désireuses de retrouver l'univers singulier du conte merveilleux lors de la balade contée. Le fait qu'elles parviennent, au final, à proposer de telles variantes indique fort probablement que leur attente a été comblée.

Que dire, enfin, des liens établis par les enquêteurs entre fiction et vécu, récit imaginaire et récit historique ? Des attentes se manifestent-elles à ce niveau ? Certains tiennent à définir le lieu précis de la ville dans lequel Jules Glazen se serait réfugié et s'accrochent aux indices trouvés dans les photographies : Jules Glazen serait aujourd'hui dans une grotte située à Kerlaz, du côté de la plage du Ris¹⁹. Mis à part ces précisions signalant peut-être le ressenti d'un déficit de repères au niveau géographique, personne ne semble s'offusquer du manque de concordance entre récit de fiction et récit historique. Au contraire, beaucoup de versions montrent que le récit peut s'affranchir de tout réalisme²⁰ : certains ima-

18. Cf. annexe A.5, fichiers 48, 49.

19. Cf. annexe A.5, fichiers 29, 30.1, 30.4, 31.

20. Cf. annexe A.5, fichiers 44.1, 30.3, 34, 35, 39, 44.1, 44.2, 46, 47, 48, 49.

ginent un gardien de phare dispersé dans des boîtes à sardines, d'autres un Jules Glazen momifié dans une statue de la ville, ou encore installé au fond de la mer en compagnie des petits poissons bleus. Malgré le côté farfelu des scénarios retenus, on retrouve dans les décors de nombreuses composantes de l'ambiance portuaire : sardines, statues, plages et littoral. Dans une autre version, Jules Glazen est rapproché de façon assez étonnante d'une figure marquante de Douarnenez, Jean-Marie Le Bris :

« C'est la version de Marie-Renée et d'Estelle. Alors après le récit de cette histoire, on a pensé à Jules qui aurait voulu voler comme un oiseau et qui aurait fabriqué euh... des ailes, comme l'avion de Jean-Marie Le Bris, pour voler [marin et pionnier de l'aviation, Jean-Marie Le Bris a effectué de nombreuses tentatives de vol dans la baie de Douarnenez]. Et pour être plus léger, il s'est délesté de tous ses vêtements, c'est pour ça qu'il a laissé tous ses vêtements sur la route. Voilà. » (Extrait du fichier 46, cf. annexe A.5)

Ne trouve-t-on pas là des signes montrant que certains enquêteurs désirent établir malgré tout une connivence entre le récit et la localité ?

Apparemment, il ne s'agit pas que le récit soit réaliste, mais plutôt qu'il résonne avec les préoccupations de ses habitants, notamment celles qui ont trait au passé de la ville. Deux femmes considèrent que le gardien aurait éteint son phare dans le but d'agir « pour une pêche plus raisonnée²¹ ». Rejoignant, sans le savoir, l'idée initiale de Patrice Goyat, elles font allusion dans la fiction à une question qui fait l'objet de débats houleux à Douarnenez : quel modèle économique de pêche les marins d'aujourd'hui doivent-ils adopter, suite aux événements douloureux qu'ils ont déjà connus (crise sardinière...) ? On remarque également que sept groupes d'enquêteurs²² reprennent à leur compte l'hypothèse que Patrice Goyat considérerait comme étant la plus plausible : le gardien de phare à Douarnenez ne peut avoir quitté son phare que parce qu'il était trop amoureux des sardines pour les voir disparaître dans les filets des pêcheurs de la baie...

Après ce rapide examen, on remarque que la réception des visiteurs est plutôt positive. Même si elle n'a pas fait l'objet de beaucoup de commentaires, la rumeur "a pris", les visiteurs ont fait semblant d'y croire. Ils se sont prêtés sérieusement au jeu de l'enquête policière, ont accordé de l'attention aux différents indices. Ils ont aussi accepté de se glisser dans l'espace-temps du conte, cet ici ou ailleurs mal localisé, sans pour autant quitter complètement la ville de Douarnenez. Et

21. cf. annexe A.5, fichier 42.

22. Cf. annexe A.5, fichiers 29, 30.2, 30.4, 30.5, 33, 38.2, 42.

c'est grâce à cette adhésion à l'esprit du parcours que le lien au passé s'est établi sous le mode souhaité. Tout à coup, il est devenu possible de s'autoriser toutes les libertés à son égard, l'histoire locale est devenu modelable à souhait. Les façons de faire, façons de penser, l'intimité de la ville sont venues nourrir quelques-unes des versions du récit, donnant par là-même un sens à l'histoire de Jules Glazen dans l'ici et maintenant de cette journée consacrée au patrimoine.

Dans les fichiers du sonomathon, les attentes ne se sont pas seulement exprimées, elles ont aussi été transcendées, performées. Après avoir retrouvé le connu, déjà vu, déjà entendu ou au contraire avoir été surpris, voire déçus, par des rapprochements inédits et farfelus, les visiteurs ont proposé une version nouvelle, la leur. Ce sont eux qui ont fini de tracer les contours du cadre de la fausse rumeur ; son ancrage dans la localité, ses liens avec l'ailleurs. Ce faisant, ils n'ont pas seulement témoigné de l'adéquation du parcours d'enquête avec leurs horizons d'attentes, ils ont aussi ouvert un nouveau champ des possibles pour la fiction.

Reste à savoir si ces possibles fictionnels inspireront un jour à leur tour la réalité et si l'exercice de variation littéraire servira de modèle pour engager de nouvelles dynamiques d'appréhension du passé. Seront-ils mobilisés comme matière ou méthode pour pouvoir « inventer des traditions » (Hobsbawm, 1995) ? Serviront-ils à trouver une nouvelle définition pour cette communauté maritime qui, selon Jean-René Couliou, est déjà une communauté rêvée (1998 : p.123) ? L'exercice de ré-invention de soi s'extraiera-t-il de l'espace du sonomathon ou du temps des Gras (le carnaval de Douarnenez) ? Il est seulement possible d'affirmer que c'est bien dans cette direction que l'événement *Rumeur au Port-Rhu* a orienté les visiteurs.

*

* *

La mise en place de l'événement culturel *Rumeur au Port-Rhu* a permis d'étudier les rapports entre contage et historiographie à Douarnenez. Alors que les deux approches paraissent *a priori* bien différentes et même à certains niveaux contradictoires, il s'avère que dans ce contexte elles peuvent être mises en dialogue. C'est pourquoi il a été possible d'inventer une forme hybride, entre balade contée et parcours muséographique. Ce curieux cheminement a conduit une soixantaine de Douarnenistes à appréhender autrement les événements passés.

De cette expérience, il est possible de tirer quelques enseignements. Il semble que quand le conte est arrimé au récit historique, il vient le mettre en branle, le déranger, plutôt que le confirmer ou le figer. Éléments patrimoniaux et identités sont alors sujets à la ré-invention, soumis au travail de l'imagination, engagés dans la dynamique de la variation. Dans l'univers de la fiction, la fusion des horizons du passé et du présent crée un « lieu de passage pour la tradition » (Jauss, 2007 [1978] : p. 17, maxime proposée par Jean Starobinski, dans la préface de l'édition française). Certains événements passés deviennent de ce fait préoccupation pour ici et maintenant et potentielle matière pour penser l'avenir. Et c'est dans cette capacité à dynamiser le rapport au passé que réside probablement la portée sociale du conte en contexte douarneniste.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Dans cette partie, la portée sociale de la parole conteuse a été observée à l'échelle d'un contexte. La réalisation du film a permis de se plonger dans l'ambiance de la ville de Douarnenez en prêtant une attention toute particulière aux paroles de ses habitants. Rapidement, nous avons compris à quel point il était important pour les Douarnenistes rencontrés de revitaliser certaines façons de faire et façons de dire. Aux repérages est venue l'idée de présenter le contage comme une parole parmi d'autres, un témoignage ordinaire. Cette idée a été mise à l'épreuve lors du montage et des projections et elle s'est avérée inadéquate. La performance orale des deux conteurs a bien un rôle à jouer dans la transmission et la revitalisation de savoir-faire en voie de disparition, mais elle se distingue de la parole ordinaire. Elle la met en scène, la simule, la rejoue. Au terme de la réalisation filmique, nous avons donc pu saisir que le contage occupait, dans ce contexte, une place singulière.

La seconde étape de l'enquête a consisté à observer comment les deux conteurs s'imprégnaient des conversations ordinaires pour exercer leur art, autrement dit comment ils puisaient leur matière dans le contexte douarneniste. Notamment parce qu'ils parvenaient, grâce à cette parole, à réveiller les souvenirs de leurs auditeurs, j'ai fait l'hypothèse que les conteurs étaient considérés comme des gardiens et passeurs de mémoire.

L'expérimentation collective qui a suivi est venue confirmer cette hypothèse. L'examen détaillé de l'élaboration d'un récit de fiction a permis de saisir que les conteurs étaient capables de mettre en scène l'intimité de la ville et d'agiter dans le présent des questions sensibles ayant trait à un passé douloureux. Qui plus est, ce récit est venu s'intégrer dans les espaces d'une institution chargée de retracer l'histoire de la ville. De là, la fiction et le contage ont montré leur qualité d'activateurs. Invention, imagination se sont avérés être de puissants moteurs pour penser l'avenir sans oublier le passé et pour envisager des ailleurs sans perdre de vue l'ici.

En revenant sur ces expériences, c'est encore d'un autre récit dont j'ai pu faire part : celui que le chercheur peut faire de son itinéraire sur un terrain de recherche. J'ai tâché de mettre en avant les relations étroites – l'indissociabilité – entre le positionnement de recherche, les questionnements théoriques, et l'élaboration méthodologique. Il convenait que transparaisse le pragmatisme dont j'ai fait preuve en compagnie des conteurs, du musicien et de l'équipe de tournage sur le terrain douarneniste. La forme et l'organisation du texte ont été élaborés dans le but de montrer que les questionnements scientifiques sont advenus par l'expé-

rience et quelques erreurs de parcours ont été relatées parce qu'elles présentaient, *in situ*, des qualités heuristiques.

Les trois dispositifs qui ont été décrits renvoient à différentes modalités de découverte concourant à appréhender le contage en contexte. La réalisation du film a été un bon "embrayeur" de relations et une modalité d'entrée en contexte particulièrement féconde. Les observations et entretiens menés l'année suivante ont permis de se familiariser avec la ville, de mieux connaître les conteurs et d'analyser leur pratique. Enfin, la mise en place de l'événement culturel a permis d'entrer dans l'intimité de Douarenenez. Chaque étape de l'itinéraire de recherche a fait l'objet d'une redéfinition de la posture de recherche, d'une nouvelle négociation de ma position sur le terrain. Je me suis sentie de plus en plus impliquée en son sein.

Au fil de l'analyse, j'ai pu revisiter des hypothèses théoriques formulées par d'autres chercheurs : l'existence d'un continuum entre conte et récits conversationnels (Kerbrat-Orecchioni, 2004), la distinction entre « genres premiers » et « genres seconds » du discours (Bakhtine, 1984), l'opposition entre *mémoire* et *histoire* (Halbwachs, 1997 [1950] ; Nora, 1997 [1984-1992]) etc. D'autres pensées ont servi d'appui, d'étayage du propos : l'analyse de la *transmission orale*, notamment chez Paul Zumthor (1983 ; 1987), le contage vu comme « poétique de la rencontre » en situation interculturelle (Decourt, 1992 ; Decourt et Louali-Raynal, 1995), la notion d'*agentivité* (Deshayes, 2013a ; Gell, 2009 [1998]), la conception de la mémoire de Joël Candau (2005) etc. Grâce à cette mise en dialogue, l'étude de cas proposée ici s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la performance orale des conteurs.

Il en ressort notamment qu'il est indispensable de s'atteler à l'étude du style oral et à l'examen de la réception de l'auditoire pour appréhender la portée sociale du contage. Il semble donc maintenant important de se rapprocher un peu plus de l'acte de parole : après avoir mis un premier pied sur la scène du conteur, il s'agit désormais de s'y immerger.

Troisième partie

**CHORÉGRAPHIE ET
PERFORMANCE**

Dans cette partie, le contage ne sera pas considéré *ex nihilo* (en dehors du contexte d'énonciation) ou examiné *in vitro* (dans un espace neutre), il sera simplement observé de plus près. Il s'agira de se concentrer presque exclusivement sur l'acte de parole, c'est-à-dire sur l'événement en lui-même : l'effectuation du récit.

Considérant que l'œuvre littéraire orale est « le résultat d'un travail qui organise le langage » (Ricoeur, 1986 : p. 107), je m'intéresserai aux techniques mobilisées par les conteurs. L'idée ne sera pas de s'arrêter successivement sur toutes les compétences et les savoir-faire des conteurs, mais de comprendre comment leur style oral se manifeste et agit. Le corps dans la performance orale étant probablement le "lieu" où le sujet-conteur se manifeste le plus, l'analyse de la chorégraphie et de la gestuelle des conteurs occupera une grande place dans cette partie. Pour mesurer l'efficiencia sociale du contage à l'échelle de la scène, il conviendra aussi de s'arrêter sur la relation qui se tisse entre celui qui raconte et ceux qui écoutent.

Ici, l'investigation n'a pas été conduite de la même façon qu'à Douarnenez. L'enquête a été menée dans une multitude de lieux, auprès de conteurs différents et à l'aide de techniques variées (entretiens semi-directifs, observations, micro-analyse filmique, expérimentations ethno-photographiques etc.). L'ethnographie de la gestuelle et du moment de l'énonciation s'est étalée sur une très longue période (de 2006 à 2013). Elle a été entamée en Master et s'est poursuivie jusqu'à la fin du doctorat. Il y a eu des temps forts – des moments où j'ai pu élaborer des dispositifs d'enquête *ad hoc* – et des temps faibles – par exemple, des périodes où je me suis contentée de prendre quelques notes à l'issue d'un spectacle. Retracer pas à pas l'itinéraire de recherche aurait donc été fastidieux. Par conséquent, je procéderai autrement que dans la deuxième partie.

Le sixième chapitre est en quelque sorte une introduction aux questions qui seront abordées par la suite. J'y poserai le "cadre de la scène" en présentant les caractéristiques de la parole conteuse et des spectacles de conte. Précisons que ce chapitre reprend quelques-unes des grandes lignes de l'analyse réalisée en Master (Drouet, 2007, 2008). Le chapitre suivant est exclusivement consacré aux considérations méthodologiques. Avant de détailler les dispositifs d'enquête élaborés pour cette recherche, je proposerai un retour sur les différentes méthodes formalisées dans la discipline pour ethnographier le geste. Dans les chapitres 8 et 9, j'exposerai les résultats de l'enquête menée lors du doctorat autour de la gestuelle des conteurs et autour de la réception du conte par l'auditoire.

LE CONTEUR EN SCÈNE

La narration orale peut revêtir des formes différentes selon les sociétés et groupes sociaux dans lesquels elle s'insère. Afin de mieux baliser l'objet de ce chapitre et de ceux qui vont suivre, il convient donc de préciser que je vais dépeindre une certaine pratique du contage : celle qui a été (ré)inventée en France à partir du renouveau du conte (cf. introduction). Cela dit, certains traits de ce contage ne lui sont pas exclusifs, c'est pourquoi je croiserai parfois mes observations et analyses avec celles de spécialistes du conte ou de l'oralité s'étant intéressés à d'autres contextes socio-culturels.

Les conteurs auprès desquels j'ai enquêté sont tous assez proches du milieu du conte et on peut constater que derrière le caractère hétéroclite de leurs pratiques se dévoile une conception commune et partagée de ce qu'est et doit être le contage. Sur le terrain et dans les publications desdits « néo-conteurs », les discours tenus entrent en résonance les uns avec les autres. Les pratiques que j'ai observées sont très variées, mais certaines façons de faire sont récurrentes. En somme, il existe des leitmotifs desquels peu de conteurs semblent vouloir se démarquer. En restant au plus proche des mots et des conceptions de mes interlocuteurs de terrain, je vais tenter de mettre ce "modèle du contage idéal" en exergue. Précisons que l'objectif n'est pas de prouver que la narration orale est régentée par un système de normes et de conventions, mais de cerner les tendances, les lignes de force qui font la singularité de cet échange oral. Cet examen permettra d'entamer la description ethnographique d'un acte de parole mais aussi, et surtout, d'amorcer l'analyse d'une situation de communication.

Dans ce chapitre, je vais proposer une sorte de tableau synoptique de la situation d'énonciation d'un conte. Je reviendrai d'abord sur son cadre spatio-temporel et ses marges (circonstances, entrée en scène) puis sur certains traits caractéristiques du contage et de la kinésie des conteurs (le type de parole énoncée, la présence corporelle du conteur etc.).

6.1 ENTRÉE EN SCÈNE

Certaines périodes et certains lieux de l'activité sociale sont considérés par les groupes sociaux comme étant plus propices que d'autres à accueillir la transmission orale. En leur sein, la narration et la rencontre entre un (des) conteur(s) et un public sont souvent considérées comme significatives, voire utiles. Dans le même ordre d'idée, mais à l'échelle de la scène, les conteurs modulent les lieux qui les accueillent et créent une rythmicité et une temporalité favorables à la narration et la création d'un certain échange social. Bien plus qu'un simple regroupement d'individus, la performance est un espace-temps spécifié durant lequel le conteur cherche à établir une relation bien particulière avec les membres du public.

6.1.1 L'espace circulaire

Bibliothèques, centres sociaux, salles de spectacles, établissements scolaires, cours d'immeubles, maisons de retraites, tous ces lieux ont constitué des scènes pour les conteurs que j'ai accompagnés. On remarque que la liste est bien différente de celle proposée par Jean Derive dans le numéro 65 des *Cahiers de Littérature Orale* (2009) concernant le contage mandingue (Afrique de l'Ouest). Ce dernier mentionne trois types d'espaces dans lesquels le conteur trouve sa place : l'espace « privé » (la cour familiale), « public » (espace cérémoniel) et « contingent » (dans les champs lors des semailles ou du cerclage, sur les lieux de chasse etc.). Pourtant, les mises en espace des performances orales ne sont pas si différentes sur les deux terrains : le cercle semble dans les deux cas être l'organisation spatiale consacrée, une sorte d'idéal à viser.

La conteuse professionnelle Claire Granjon m'explique lors d'un entretien les précautions qu'elle prend afin de configurer son espace de contage :

« Quand j'arrive à l'endroit où je dois raconter... je regarde déjà comment il est prévu que le public soit installé. Alors, par exemple j'évite les bancs tout droit avec moi en face. J'essaie toujours de créer un arc de cercle, plus ou moins grand, en veillant toujours à ce que ceux qui sont sur les bords ne soient pas au-delà de là [Claire crée avec ses bras un angle d'ouverture large d'environ 1m50]. »

La conteuse est apparemment soucieuse de réunir, rassembler son public et "faire corps" avec lui. Comme elle, tous les conteurs que j'ai suivis cherchent à créer ce que Edward T. Hall appelle un « espace sociopète », de façon à « favoriser la communication entre les sujets » (Hall, 2000 [1968] : p. 216). Pour y parvenir,

ils font en sorte de former un cercle avec les spectateurs et d'évacuer le mobilier (table, chaises etc.) en son centre.

Chez les Mandingues, Jean Derive a observé six types de structures spatiales circulaires ou semi-circulaires (Derive, 2009). D'un type à l'autre, c'est principalement la position et le nombre d'interprètes qui varient, et ce, en fonction du genre littéraire énoncé (épopée, chants etc.). Le conteur peut se positionner au centre du cercle ou sur son pourtour, passer la parole à un autre ou la conserver. Face au dit « néocontage », il est moins évident d'établir une typologie car les différentes mises en espaces de la performance se définissent au cas par cas, en fonction, par exemple, de la configuration d'une salle de classe, d'une salle de spectacle, ou d'un circuit pédestre lorsqu'il s'agit d'organiser une balade contée. Le mobilier, l'architecture et la configuration des lieux d'accueil sont souvent contraignants, ils réduisent la marge de manœuvre du conteur pour créer son espace scénique. Néanmoins, on retrouve systématiquement l'envie de créer un cercle de parole, même dans les lieux les moins adaptés, et on remarque aussi qu'il existe, comme chez les Mandingues, plusieurs sortes de configurations circulaires correspondant à différents modes de répartitions de la parole. Il est donc possible de distinguer plusieurs tendances dans la mise en espace de la performance orale, même si celles-ci ne constituent pas des types ou *idéals-types* (Weber, 1965 [1904]) à proprement parler.

Lors des rencontres entre conteurs (rendez-vous professionnels, organisation de veillées etc.) et lors des formations au conte (ateliers adressés aux non-initiés, aux amateurs ou stages de perfectionnement), il est fréquent que les différents participants se positionnent en cercle et prennent tour à tour la parole. Dans ce cas, les membres du groupe sont tous au même niveau, situés à équidistance les uns des autres. L'idée est de marquer spatialement la circularité de la parole et surtout d'inciter tout un chacun à se sentir libre de raconter. Les regards, mimiques ou autres signaux corporels de chaque participant peuvent être captés par tous, ce qui permet de deviner quel est moment le plus opportun pour prendre la parole. Ce cercle-là est celui qui correspond à la situation où se trouvent dans l'assemblée plusieurs interprètes potentiels.

Il en va différemment lorsqu'une structure (école, salle de spectacle etc.) fait appel à un conteur uniquement pour un spectacle et quand les membres du groupe sont disposés à écouter des histoires, pas à en raconter. Le cas échéant, les conteurs positionnent plutôt le public en arc de cercle juste en face d'eux, lorsque cela est possible. Ils ont tendance à conserver le marquage spatial d'une séparation avec l'auditoire, mais cherchent quand même toujours à rester au plus proche, faire corps avec lui.

Si le lieu d'accueil est dépourvu de scène, les conteurs devront trouver une façon de créer de toute pièce un espace de contage, s'il en est déjà doté, ils procéderont quand même à un ré-agencement, par exemple en réduisant la distance entre l'espace scénique et l'espace réservé au public. Dans les deux cas, l'organisation spatiale ne doit pas faire écran à l'échange qu'ils souhaitent établir. Quelques exemples de situations observées sur le terrain et quelques extraits d'entretiens peuvent illustrer ces deux cas de figure.

En 2006, j'ai accompagné la conteuse Mariette Vergne dans une classe maternelle d'une école de l'agglomération lyonnaise. Avant de commencer la séance de conte hebdomadaire, il était nécessaire de transformer des espaces scolaires – la salle de gym ou la salle de sieste – en lieu de contage. Pour ce faire, la conteuse disposait des tapis en forme de "U" et installait une petite chaise juste en face¹. Lors du contage, elle formait ainsi un cercle avec les enfants tout en se différenciant et se distanciant de son public. Durant un entretien, elle m'explique que cette disposition lui permet de faire entrer les enfants dans le « cercle magique » et que cet espace créé devant elle (entre le "U" et la chaise) lui est indispensable :

« Cet espace de respiration, c'est à peu près l'espace que l'on fait en tendant ses bras et en tournant tout autour. Comme ça on n'est pas trop loin et on n'est pas trop près et il y a quand même un espace de respiration entre les enfants ou le public et soi-même où on peut quand même avoir son autonomie, sa respiration propre, mais pas trop loin pour que tout passe bien aussi avec le public. »

On comprend ici que la distance entre le conteur et son auditoire n'est jamais très grande. Pour se démarquer de son auditoire, le conteur pourra s'installer sur un siège différent, porter des vêtements de scène ou encore s'équiper d'une « valise à histoires », mais il ne s'éloignera pas trop loin du groupe². Je constate ainsi, à la suite de Jean Derive, que les mises en espaces circulaires « ne sont pas des mises en scène arbitraires » (Derive, 2009 : p. 95). Le cercle traduit une certaine conception de la relation artiste/public. Même dans les cas où ils sont les seuls interprètes, les conteurs semblent vouloir se situer à ce point limite où l'on peut encore les confondre avec les membres du public.

1. Claire Granjon dit aménager son espace en suivant exactement la même procédure : « Si non, j'ai des petits tapis, décorés, que j'ai faits. Je les mets surtout quand il y a des enfants, ça permet de matérialiser la scène, ils savent où ils n'ont pas le droit d'aller. »

2. Ajoutons que les conteurs sont particulièrement soucieux d'établir des frontières symboliques entre eux et l'auditoire lorsqu'ils se trouvent devant des enfants, puisqu'il arrive fréquemment que les plus jeunes spectateurs cherchent à s'approcher de très près du conteur.

En compagnie de Lila Khaled, j'ai pu observer un autre phénomène. Lorsque la conteuse proposait un spectacle dans des salles prévues à cet effet, elle reconfigurait l'espace. Dans ce cas, il n'était pas toujours possible de créer le cercle, toutefois l'objectif était de réduire la distance avec le public et d'atténuer les signes de démarcation entre l'espace scénique et l'espace réservé à l'auditoire. Cela passait par le refus d'utiliser le micro, la demande auprès du régisseur de procéder à un éclairage minimaliste et parfois même par la volonté de faire venir le public sur le plateau quand la jauge de la salle le permettait. En outre, si une structure disposait de différents espaces, la conteuse privilégiait souvent les petites salles et les scènes les plus basses (sans estrade)³.

Derrière ces choix relatifs à la mise en espace, on entend la volonté de se démarquer des autres formes de spectacle vivant (cf. introduction), voire du spectacle tout court. Henri Gougaud, conteur renommé, tient des propos très explicites à ce sujet :

« Pour moi, le conte n'est pas un art du spectacle, c'est un art de la relation. Je ne fais donc que des soirées de conte et non des spectacles. Il y a des éléments qui tiennent à la commodité de la relation. Par exemple, au-delà de 100 ou 150 personnes, il faut un micro pour se faire entendre, c'est tout. S'il y a une dimension spectaculaire, elle est intérieure, intime. » (Gougaud et De la Salle, 2002 : p. 92)

Les conteurs agencent les lieux dans l'idée de préparer un spectacle qui n'a rien de spectaculaire. La scène qu'ils construisent pour le contage est un espace d'échanges, un espace pour faire circuler la parole et pas un espace de monstration réservé aux artistes. Ainsi, la performance orale des conteurs ne se présente pas comme une prouesse et la relation conteur/public s'apparente à un échange simple, intimiste. Les conteurs usent de bien d'autres procédés pour parvenir à cet idéal de sobriété, mais ils cherchent aussi paradoxalement, à créer une temporalité nouvelle, instaurer une césure entre le temps du bavardage et le temps du contage.

6.1.2 L'instant de la césure

En s'immergeant dans les collectes des folkloristes, on s'aperçoit que conter est une pratique qui s'insère dans des temporalités spécifiques – au moment où le so-

3. Lila Khaled me dira par exemple, lors d'un entretien : « Autant quand tu fais un spectacle avec un public de proximité, tu vois, t'as les yeux dans les yeux, tu peux entrer en connivence avec un personnage parce que je sais pas, tu parles d'un barbu et y'a un barbu dans la salle [...] Y'a vraiment un échange qu'y'a pas du tout quand on est dans une grande salle. »

leil se couche, lors d'une cérémonie etc. – et peut suivre le rythme d'une autre activité – le tempo d'un travail artisanal, la cadence d'une marche etc. Paul Zumthor (1987) a montré que le « temps de l'intégration » influait considérablement sur la performance orale des poètes du Moyen-Âge. Si le contage vient marquer un événement dans la durée sociale, ou encore s'insérer dans un cycle cosmique ou rituel, cela ne peut laisser l'analyste indifférent car « le rapport qu'il implique avec cette durée est, au sein de la performance, créateur de valeurs » (Zumthor, 1987 : p. 284).

Que dire alors des temporalités dans lesquelles s'inscrit la pratique des conteurs d'aujourd'hui (du moins pour ceux que j'ai suivis) ? Il semblerait que le contage soit parfois calé sur les rythmes scolaires (avant la sieste, pendant le goûter), inséré dans les temps consacrés aux loisirs (week-ends, soirées), introduit lors d'une séance d'apprentissage (l'heure du cours de langue, le temps d'un atelier) etc. Ces différents moments vont influencer le temps de la performance et connoter le récit. En fonction de la situation, le conteur choisira le registre vocal et rythmique le plus juste, les histoires adaptées (celles dont l'univers "colle" le mieux à la situation, celles qui sont courtes pour ponctuer un moment charnière ou au contraire suffisamment longues pour tenir l'auditoire en haleine toute une soirée etc.). L'auditeur, quant à lui, cherchera bien souvent à établir un lien entre ce cadre spatio-temporel et le récit, il se demandera pourquoi une telle histoire lui a été racontée.

Cependant, dans tous les cas, le début de la narration sera marqué par une rupture dans la continuité visuelle et sonore. Le passage au temps de la performance orale sera ostensible, l'entrée en scène sera signifiée par une césure. Que se passe-t-il à cet instant-clé ? Comment prépare t-on les spectateurs à basculer dans l'espace-temps du conte et du contage ?

Il existe un grand nombre de sésames pour entrer dans le conte. Dans leurs transcriptions, les collecteurs ont souvent eu la vigilance de conserver les formules d'ouverture prononcées par les conteurs. On y trouve une multitude de variantes du fameux « Il était une fois » ou encore des entames plus originales, comme « Faites silence, faites silence, mon histoire commence ». Sur le terrain, j'ai remarqué que beaucoup d'entre eux font bien plus qu'énoncer ces phrases-clés. Avant de franchir le seuil du récit, il existe souvent un premier palier à passer, celui de l'entrée dans le temps de la performance.

Certains proposent à leur auditoire de faire des petits exercices qu'ils nomment « virelangues » et « viroreilles ». Le conteur entame par exemple la séance en invitant son public à répéter avec lui la phrase suivante : « Trente-trois gros crapauds gris dans trente-trois gros trous creux. » Il arrive aussi, avec un public

d'enfants, que l'exercice préparatoire ressemble plus à un jeu de mains qu'à un jeu de mots : des comptines ou contes très brefs mettant en scène les doigts, la main ou le corps tout entier peuvent être reproduits à plusieurs reprises. Le recours aux instruments de musique et l'entame chantée sont également très fréquents : Mariette Vergne joue souvent quelques notes sur un petit xylophone, Marie-Catherine Robol entonne un petit air et Lila Khaled lance presque toujours ses spectacles en chantant une courte mélodie. Ce petit aperçu des pratiques existantes pour ouvrir le temps du conte donne déjà une idée de leur variété. Une fois ce premier seuil passé, le conte peut commencer. Juste avant le début du récit, un silence et une tension sont souvent perceptibles. Le conteur modifie alors sa posture, parfois de façon radicale, comme en témoigne ici Claire Granjon :

« Quand je démarre le spectacle, ça demande une qualité de présence très intense, de capter l'attention, avec du silence pour qu'ils comprennent que ça y est, ça démarre, y'a quelque chose qui se passe. Donc après... C'est presque de l'art martial, dans la position ! [...] Le moment où je viens sur scène, je deviens conteuse. Et je sens physiquement qu'il y a quelque chose qui se pose, un ancrage en quelque sorte. »

Les membres du public réagissent bien souvent à ce démarrage en changeant eux aussi de posture ou de regard (phénomène qui sera analysé dans le chapitre 9).

En usant de tous ces procédés et en s'installant ainsi sur scène à quoi le conteur prépare-t-il l'auditoire ?

Tel un coup de tonnerre, ces entames provoquent une césure avec les échanges ordinaires. Le public est préparé à écouter et aussi à se montrer réactif à ce qu'on va lui raconter : si le conteur dit « cric », le public doit être prêt à dire « crac » (quand ces « crac » résonnent dans certains lieux, on pourrait d'ailleurs vraiment croire que la foudre vient de tomber). Le conteur n'est pas le seul à faire preuve d'exigence, les formules et exercices d'ouvertures permettent aussi « au public d'estimer d'avance les performances (en termes de virtuosité) labiles, cognitives et narratives du conteur » (Charnay, 2004 : p. 73). C'est à ce moment-là que s'établit ou se renforce le contrat narratif, c'est-à-dire l'accord (tacite ou non-tacite) passé entre le conteur et son public.

Par ce biais, le conteur indique également à son public qu'il va falloir écouter autrement. Le sens d'un mot ou d'une phrase sera tout aussi important que sa résonance. Le conteur Bruno de la Salle affirme d'ailleurs que « le conte ne s'adresse pas à l'intelligence, mais à ce lieu en nous que touche la musique » (2002 : p.158). Il s'agit de déranger ses habitudes, de sortir du rapport d'évidence avec la langue. Enfin, ces entrées en matière permettent de « passer du réel quotidien au fictif

merveilleux » (Charnay, 2004 : p. 78). L'établissement d'un autre rapport à la langue, aux sons, aux corps va permettre d'entrer dans un temps différent qui s'ancre dans un ici et maintenant mais renvoie à un imaginaire. Faire place au conte et au conteur, c'est en effet faire place à l'espace-temps du conte, du récit.

Si le conte n'est pas spectaculaire, l'échange qui prend place en son sein est donc extra-ordinaire, au sens strict du terme : les rapports entre les interlocuteurs seront différents de ceux que l'on entretient lors d'une conversation ; la langue, les corps et les sons ne seront pas mobilisés comme à l'accoutumée ; ce qui sera relaté est une histoire hors du commun (une fiction).

6.2 UNE PAROLE SENSIBLE, SOBRE ET IMAGÉE

Je viens de montrer qu'avant de dérouler le fil du récit, les conteurs mettent en place l'espace et le temps de la performance de sorte que l'échange à venir s'établisse de façon circulaire et détonne avec l'ordinaire. Mais que se passe-t-il ensuite, lorsque l'histoire est énoncée ? Quelles sont les caractéristiques saillantes du style oral des conteurs contemporains ?

6.2.1 Une histoire de sensations

En assistant à une performance orale, il est souvent frappant de voir à quel point l'histoire narrée "ressemble" au conteur qui l'énonce, même si elle ne se présente jamais comme un récit de vie (j'y reviendrai dans les chapitres 10 et 11). Cela tient au fait que le conte prend forme au travers du corps du conteur et que les conteurs nourrissent leurs récits d'expériences de vie, comme l'explique ici Henri Gougaud au sujet de la création d'un personnage :

« Il faut mettre de la chair autour de façon à créer un être vivant, nourri de la vie propre de celui qui raconte, un être qui vive et qui respire. Avec quoi peut-on le faire si ce n'est avec sa propre vie ? [...] Et notre propre vie, en l'occurrence, ce sont nos mémoires sensibles, visuelles et ce n'est pas limitatif. » (Gougaud et De la Salle, 2002 : p. 166)⁴

4. En guise d'illustration, je renvoie au film biographique (biopic) *O Contador de Histórias*, réalisé par Luiz Villaça (2009). On y découvre le parcours de vie du conteur brésilien Roberto Carlos. Les premières histoires qu'il raconte à la jeune pédagogue française qui va l'accompagner sont extrêmement proches du récit de vie.

Sur le terrain ardéchois, j'ai rencontré Mariette Vergne, créatrice de l'association *La forêt des contes en Vocance*, située à Villevocance. Cette conteuse est retraitée de l'Éducation Nationale (Sciences de la vie et de la terre) et originaire du Massif Central. Sa bonne connaissance de certains environnements naturels lui servent de matière pour construire les "décors" de ses contes. Dans ceux-ci, les fêtes populaires, la forêt ou encore les excursions dans les marais sont évoquées de façon fine, imagée et la faune et la flore sont décrites très précisément. Lors de nos discussions, Mariette Vergne faisait souvent référence au livre d'Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire* (1979), disant y reconnaître les figures féminines qui l'entouraient enfant. Je n'étais donc pas étonnée de retrouver dans ses contes la figure de la laveuse, de la couturière et de la cuisinière. Voici, par exemple, comment Mariette Vergne dresse le portrait d'une de ses héroïnes favorites, Célestine :

« Célestine, c'est une petite bonne femme, elle est pas bien haute, hein, mais attention, elle a deux pieds sur terre celle-là. [...] Elle avait toujours un grand sac, c'était un cabas en toile cirée noire, dans le cabas, y'avait sa pile électrique, y'avait un petit mouchoir bien propre, une petite bouteille d'eau de Cologne, une petite boîte, en fer, avec des morceaux de sucres et puis, une bouteille d'alcool de menthe. Et elle avait toujours ça, parce qu'il faut que je vous dise... Célestine, c'était quelqu'un... Quand une femme avait son petit, et bah on allait chercher Célestine, parce que elle, elle savait faire. Elle mettait les petits au monde de façon magnifique. [...] Et puis quand y'avait quelqu'un qui passait de l'autre côté du chemin, et bah, Célestine, on allait aussi la chercher. Parce que Célestine, c'était la seule qui était capable de bien laver les draps, les draps des morts et de faire la toilette de ceux qui passent de l'autre côté, car Célestine, c'était une passeuse de vie. »

Comme Jean Pencalet et Patrice Goyat (cf. chapitre 4), Mariette Vergne redonne vie, au travers des contes, à certains univers et personnages qui ont fait partie de son enfance. Ce sont ses propres souvenirs qui permettent de donner une épaisseur à l'histoire. On vérifie ici la justesse des propos de Walter Benjamin : « Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains. » (2004 [1936] : p. 127). Ce petit extrait autour du personnage de Célestine montre aussi que Mariette Vergne ne puise pas n'importe quels éléments dans sa mémoire pour mettre en bouche le récit : c'est ce qui a fait la saveur d'une expérience vécue (le souvenir de l'odeur de l'eau de Cologne ou de l'alcool de menthe) qui composera à terme sa chair.

Un autre trait caractéristique de la parole conteuse tient justement à sa dimension *sensible* – au sens laplantinien du terme (Laplantine, 2005b : p. 100), c'est-à-dire renvoyant aux cinq sens. Des textures, températures, odeurs, couleurs, goûts, sonorités sont fréquemment évoqués par les conteurs. Lors du tournage du film documentaire, Jean Pencalet avait relaté une cérémonie d'enterrement (cf. annexe A.2) en faisant référence aux mets présents (pâte brisée et kouign amann). À l'occasion d'un spectacle de conte sur les pentes de la Croix-Rousse à Lyon, Mariette Vergne procède de façon similaire en évoquant la manière dont deux femmes s'adonnent aux préparatifs d'un mariage :

« Vous savez, deux sœurs qui se retrouvent... Y'a pas d'homme, la cuisinière est chaude, y'a la cafetière qui est sur la cuisinière et on se met à faire les bugnes, oh... Et on raconte des histoires de sœurs bien sûr, des histoires du pays. On a étendu la pâte, ça sentait bon, ça sentait bon ! La fleur d'oranger, la friture de bugnes, elles ont fait des buuugnes... ! Et puis juste un tout petit peu de sucre dessus c'est bien blanc, là, oh... Des bugnes qui craquent sous la dent, elles en ont fait deux grands pleins paniers... »

On voit ici que pour mettre en scène un événement, le conteur n'hésitera pas à s'attarder sur une scène de cuisine ou de dégustation, car ce qu'il retient de l'existant, c'est la part subjective, le vécu et pas les faits, ni les facteurs explicatifs. Le conteur cherche avant tout à faire vivre aux membres de son auditoire une scène qu'ils n'ont pas vécue (j'ai déjà évoqué les réminiscences provoquées par le contage de Patrice Goyat et Jean Pencalet dans le chapitre 4) et pour cela il doit donner aux tableaux du récit un air de déjà vu, c'est-à-dire une vibration, une saveur.

Dans *Ethnologie et langage : La parole chez les Dogons* (1965), Geneviève Calame-Griaule montre que la parole des conteurs est considérée comme une véritable nourriture. Les artistes de la parole que j'ai rencontrés n'ont pas la même conception du langage que ces derniers, néanmoins ils mobilisent sans cesse des métaphores relatives au domaine culinaire pour qualifier leur pratique. Sur les programmes des festivals, les contes se « savourent », se « gobent » ou « ouvrent l'appétit » et le public est souvent convié à boire un café, prendre un goûter ou partager un apéritif.

Ainsi, le contage s'offre comme un moment d'exhibition des sens, un temps où l'on va donner à voir le social (les actions, événements, interactions qui sont rapportés dans le récit) par le biais du sensible. Ce qui sort de la bouche du conteur permettra d'entrer en relation et de partager des émotions, des ressentis.

6.2.2 Images et opacité, le clair-obscur

Récits enrichis par les expériences vécues et histoires sensibles à déguster ne sont pas les seuls mets proposés au menu de la performance orale. Tous les conteurs avec lesquels j'ai eu l'occasion de m'entretenir font aussi référence à une série d'images qui se succèdent tout au long du contage : « un fondu enchaîné qui passe au niveau de son imaginaire », aime à dire Mariette Vergne.

Plus imagée que la parole ordinaire, la parole conteuse fait presque littéralement apparaître des scènes de vie aux yeux du conteur et des spectateurs. Le récit se déroule de façon limpide, évidente, comme s'il se détachait de l'espace-temps de l'énonciation et du corps du conteur pour prendre son autonomie. Il devient une série de petits films mentaux qui se logent dans l'esprit de chacun des participants. Dans le récit étiologique vietnamien *Comment sont-nés les contes* (Schnitzer, 1987), le héros aveugle va parvenir à "voir" de façon précise ce qui l'entoure en écoutant les récits que lui fait son entourage. Racontant à son tour ce qu'il voit, il devient le premier conteur au monde. C'est dire à quel point le contage est considéré par ses praticiens comme un art visuel. Ainsi, en littérature orale, savoir dire, c'est aussi savoir montrer et savoir écouter, c'est aussi savoir regarder.

Toutefois, les images en question sont un peu différentes de celles qui composent une narration cinématographique. Elles naissent dans la tête du conteur, constituent même pour lui une sorte de "film-conducteur" lors de la performance – j'emprunte l'expression à la conteuse Muriel Bloch (1999 : p. 168) –, mais ne sont jamais complètement visibles pour les spectateurs. Pour les faire passer, le conteur ne dispose que de signaux verbaux, vocaux et corporels. La formation d'images est entièrement déterminée par la relation directe et éphémère qui s'établit lors de la performance. C'est en assemblant mentalement les différents éléments perceptibles pendant l'énonciation que les membres du public peuvent tenter de retrouver les scènes que le conteur a pu se figurer en racontant. Et quel que soit leur talent en la matière, ces derniers n'obtiendront jamais une image mentale identique à celle du conteur. La narration orale a pour spécificité d'évoquer des images ouvertes, non-complètes. C'est au public de compléter les images, au public d'imaginer ce que le conteur a imaginé avant lui. Autrement dit, les procédés de figuration qui président à la formation de ces images relèvent toujours de l'imagination.

Outre le fait qu'il s'agisse d'images mentales, quelle sorte de narration visuelle est proposée lors du contage ? Selon l'anthropologue Nicole Belmont, « la narration est faite presque entièrement d'images et de mises en scène, dépourvues d'explication » (1999 : p. 22). Walter Benjamin l'exprimait en des termes assez

proches : « l'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. » (2004 [1936] : p. 141). Le conteur, selon ce dernier, ressemble à un sage qui « porte conseil » en proposant un scénario vraisemblable. Le déroulé d'actions qu'il soumet à l'auditoire est une option ou en quelque sorte une issue possible parmi d'autres, mais le conteur ne donne pas de clés pour l'interpréter. La conteuse Lila Khaled suit apparemment cette ligne de conduite. Lors d'un entretien au sujet de sa pratique, voici ce qu'elle me confie :

« Moi c'est ce que je veux, c'est que chacun s'approprie la chose comme il l'entend. [...] Chacun fait son petit marché dans ce que je donne, et ça, ça m'échappe hein ! Enfin, est-ce que c'est une vraie volonté, je sais pas. En tous cas je suis bien dans ça. Je suis bien dans ces entrées multiples, dans ces compréhensions multiples. »

C'est pour cette raison que pour définir l'esthétique ou la poétique du conte, les chercheurs font souvent référence à une certaine opacité du récit. Par exemple, pour Nicole Belmont (1999 : p. 22), la « beauté des contes » tient au fait qu'ils soient « à la fois opaques et châtoyants ». En d'autres termes, bien que l'histoire dite (et presque montrée) puisse sembler être d'une clarté et d'une simplicité extrêmes, elle conserverait un aspect obscur.

On pourrait donc rapprocher cette narration des films et des images étudiées par François Laplantine dans *L'énergie discrète des lucioles* (2013) :

« Celles que nous allons étudier dans ce livre n'ont rien de spectaculaire, de grandiose, de grandiloquent. Elles ne sont pas non plus spéculaires, c'est-à-dire réduites à la fonction de duplication du réel. Ce sont des images tout en discrétion et en retenue mais qui sont susceptibles de mettre l'imagination et l'intelligence au travail. »
(Laplantine, 2013 : p. 6)

Cette caractéristique de la performance orale des conteurs – que l'on pourrait nommer l'esthétique du clair-obscur – est délicate à saisir mais ses enjeux sont cruciaux en termes relationnels (j'y reviendrai dans les chapitres 8 et 9).

6.2.3 L'économie du style oral

Comment le conteur procède-t-il pour offrir à ses spectateurs un tel tableau sensible et visuel sachant qu'il ne dispose que de son corps et de sa parole ? En assistant à de nombreuses séances de formations au conte, j'ai pu découvrir les procédés ou techniques mobilisés.

Voici par exemple des conseils donnés par Lila Khaled à une participante d'un atelier-conte (formation proposée à la bibliothèque de Vaulx-en-Velin en 2008) :

« Quand on raconte et qu'on décrit Petit-Bleu, il faut vraiment que tu sois dans ce qu'il est dans son état d'âme [...] vraiment tu le décris comme tel, imagine les bleus les plus fades et puis à quoi tu associerais ce bleu fade, à un ciel gris de la fin de l'hiver, enfin tu vois... Et puis Petit-Jaune, là tu le fais mieux, on le sent mieux, qui est entraînant, tu as un débit plus rapide quand tu parles de lui, dans la gaieté, c'est plus dans le vif, c'est plus rapide, et puis vraiment c'est plus langoureux... »

On voit ici que l'un des travaux les plus importants porte sur la prosodie. Il s'agit de maîtriser au mieux le ton, l'inflexion, l'accent, le rythme, le débit pour transmettre l'histoire. Le conteur doit trouver la modulation vocale la plus adaptée au tableau (scène, personnage) qu'il a choisi de dépeindre. En outre, savoir choisir les mots et faire preuve d'habileté dans le maniement de la langue (figures rhétoriques...) sont des qualités indispensables. Mais contrairement à la littérature écrite, ici, le verbe ne prime pas sur le reste. Les trois « canaux » (Cosnier et Brossard, 1984) du langage – le verbal, le vocal, le gestuel – doivent être maîtrisés pour que l'histoire prenne vie et soit convenablement transmise. S'ajoute donc encore à ces exercices un entraînement d'ordre kinesthésique : travail sur les postures, la gestuelle et les mimiques.

Ce travail d'orfèvre ne vise pas à produire une parole spectaculaire. En d'autres termes, il n'est pas conseillé de faire du sensationnel pour éveiller les sens de l'auditoire. Au contraire, les conteurs cherchent la sobriété, l'économie des gestes, des mots, des effets vocaux. Claire Granjon dit par exemple que le contage lui a appris à parler de façon « ramassée ». Petit à petit, elle est parvenue à trouver les mots justes, à « en dire peu pour exprimer la même chose ». La conteuse Myriam Pellicane a travaillé autour des techniques du Kung Fu pour parfaire sa gestuelle, pourtant, dans le cadre d'un séminaire à Lyon, elle préfère se réclamer d'une pratique banale, proche de la conversation ordinaire :

« Après, le style, la façon de raconter, c'est comme si je racontais quelque chose à mes amis, dans la rue... Je ne fais pas plus d'artifices que ça. Alors, ça peut paraître très stylé, mais en fait, c'est raconté simplement... Je suis seule en face de vous, je fais un peu ma fri-meuse, mais comme je le ferais en famille. »

C'est une parole épurée qui est recherchée par les conteurs car le but premier n'est pas d'attirer l'attention sur soi, mais de transmettre au mieux un récit. Il est d'ailleurs fréquent qu'ils affirment « se mettre au service de l'histoire ».

Parfois, il arrive que l'un ou l'autre parle des contes comme il parlerait d'êtres vivants : telle ou telle histoire les auraient choisis. On reconnaît ici la situation

d'ordre artistique que dépeint Alfred Gell (2009 [1998]) : l'œuvre d'art – le conte – est vue comme un agent. L'interprète lui prête des intentions car il présume, par abduction, que les conteurs qui l'ont racontée auparavant avaient de bonnes raisons de la transmettre et de la faire parvenir jusqu'à lui (et ce, même s'il n'y a pas eu d'héritage direct, par exemple quand l'histoire a été trouvée dans un livre). Il lui incombe alors de la faire passer aux autres, de devenir artiste et un peu agent à son tour en lui prêtant au passage de nouvelles intentions. Pour ce faire, il dispose d'un corps, d'une bouche, d'une voix et d'une série de compétences dont il doit user avec justesse et parcimonie.

6.3 LA CHORÉGRAPHIE DE L'ESQUISSE

Comme je viens de le préciser, l'engagement physique du conteur est complet : il est amené à mobiliser tout son corps lors de la narration, des cordes vocales aux doigts de pieds. Pour parachever ce tableau synoptique de la performance orale des conteurs, je vais revenir sur quelques traits caractéristiques de la kinésie des conteurs car l'ethnographie menée à l'échelle de la scène m'a conduite à y accorder une grande attention (j'expliquerai les raisons de cette focalisation dans le chapitre 7).

6.3.1 Animer, montrer et disparaître

La plupart des conteurs que j'ai observés se déplacent très peu. Pendant le conte, il arrive qu'ils choisissent de rester debout, mais la plupart du temps leur posture est relativement statique. Seul le haut de leur corps reste toujours mobile, même si certains conteurs ne font presque aucun geste. C'est pourquoi un espace scénique réduit *a minima* leur suffit. Au niveau kinésique et proxémique, théâtre et conte se distinguent grandement. La conteuse Claire Granjon ne manque pas de le faire remarquer :

« C'est très différent du théâtre, au sens où dans le théâtre, tu incarnes un personnage d'un bout à l'autre de la pièce, alors que là, ponctuellement, mon corps peut être un personnage, mais il ne va pas le rester ! »

En effet, les conteurs ne sont pas dans l'incarnation d'un unique personnage. C'est bien eux qui montent sur scène et se mettent à la vue du public. S'ils doivent donner vie aux protagonistes de l'histoire en recourant à des gestes, postures et

mimiques significatives, ils le feront toujours par le biais d'une chorégraphie minimaliste et sur une courte durée. Les personnages des histoires de la conteuse Marie-Catherine Robol sont souvent véhéments, leur énergie est débordante, leur voix forte, leurs gestes lourds. Même si tous ces éléments sont perceptibles lorsqu'elle conte, la conteuse cherche à les faire apparaître aux spectateurs en faisant le moins de mouvements possible. Geneviève Calame-Griaule (1999) remarque la même économie de gestes auprès d'un conteur touareg qu'elle filme en compagnie du géographe Edmond Bernus. Lors du colloque consacré au renouveau du conte, elle introduit le film comme suit :

« Le film que vous allez voir montre un conteur touareg du Niger dont les gestes sobres et naturellement élégants sont volontairement mesurés ; l'effet produit est pourtant très vivant et dramatique. » (Calame-Griaule, 1999 : p. 156)

C'est encore le cas chez le conteur Olivier Ponsot qui s'inspire des techniques des clowns pour peaufiner son style oral. Lors d'un entretien, ce dernier me confie l'importance que revêt à ses yeux le fait de parvenir à « animer le récit ». Il m'explique comment il procède pour « être dans le corps sans forcément gesticuler » : « rendre son corps disponible et se laisser traverser », composer avec « l'énergie du moment » en canalisant et utilisant les états de fatigue, de colère ou de joie que l'on éprouve avant d'entrer sur scène, le tout en sachant que la règle du milieu est de « ne pas trop en faire ».

En plus des personnages, le conteur anime des scènes de vie, des actions. Le but est de créer des images, de parvenir à montrer l'histoire à son auditoire. À ce niveau, le travail kinésique est primordial car c'est le corps du conteur qui se présente visuellement au public. Autrement dit, c'est le corps qui va être l'un des principaux supports ou relais des images déjà évoquées plus haut. Parmi les différents types de gestes dégagés par les spécialistes de la communication non verbale (Calbris, 1985 ; Cosnier, 1997 ; Cosnier et Brossard, 1984 ; Guaïtella et al., 1999), on peut remarquer que les conteurs usent fréquemment des gestes illustratifs, encore appelés gestes iconiques. Même si je montrerai qu'il ne s'agit pas de l'unique catégorie de gestes mobilisée dans ce cadre (cf. chapitre 8) cela indique que les éléments non verbaux sont d'importants vecteurs d'images. Bien sûr, la voix a aussi son rôle à jouer. Tout comme les gestes, elle « transmue en "icône" le signe symbolique délivré par le langage » (Zumthor, 1987 : p. 21). Le lexique employé, les façons de dire et les façons de bouger doivent attiser les processus de figuration (mise en image, enclenchement du travail de l'imagination) au point que les participants oublient la situation dans laquelle ils se trouvent. Si tel est le cas, les images du récit apparaîtront et masqueront la présence du conteur. Voilà

pourquoi le conteur Michel Hindenoch s'efforce de suivre la ligne de conduite suivante :

« Ce que le conteur doit chercher, ce n'est pas à "apparaître" aux yeux des autres, c'est au contraire à disparaître : être transparent. »
(Hindenoch, 2007 : p. 17)

Ainsi, l'économie du style oral et le caractère iconique de la narration trouvent leur traduction au niveau kinésique et proxémique. L'idéal visé par les conteurs est de devenir invisible sur scène afin que ce soit le récit qui s'impose visuellement.

6.3.2 Les esquisses et les gestes iconiques

Entre 2006 et 2008, lors du travail de terrain réalisé en Master, je m'étais focalisée sur les gestes et postures iconiques. Cherchant à les décrire avec précision, je m'étais arrêtée sur le terme "esquisse" (Drouet, 2007, 2008). Il m'avait permis d'analyser plus finement la chorégraphie et la kinésie des conteurs. Après six autres années de recherche jalonnées d'intenses périodes de travail de terrain, le mot m'apparaît toujours aussi juste et fécond pour la description ethnographique des gestes iconiques et l'analyse qui en découle.

L'*esquisse* est une notion qui permet de qualifier le type d'images fournies par les conteurs au travers de certains de ses gestes ou de ses attitudes. Avec ses bras, ses mains, son tronc et même ses mimiques, le conteur crée dans l'air des dessins éphémères. Une série de micro-événements kinésiques produisent des images fugaces qui s'évanouissent presque aussitôt qu'elles sont apparues. Comme les romanciers ou les acteurs décrits par Erving Goffman, on peut en effet constater que les conteurs « ne font qu'étendre ces capacités ordinaires, que porter l'aptitude à réévoquer au-delà de ce que sait faire le reste du monde. Mais il s'agit toujours d'esquisses⁵ » (1987 [1981] : p. 8). Prenons des exemples pour montrer comment se manifeste concrètement ce phénomène.

Dans la figure 6.1, j'ai extrait quelques photogrammes d'une vidéo tournée auprès de Mariette Vergne, lors d'un spectacle à Villevocance (Ardèche). La conteuse s'adresse à un public scolaire (7-12 ans) et raconte l'histoire d'une vieille qui a prêté un parapluie magique à un enfant, Pierrot (le récit de la conteuse constitue la légende de la figure).

5. Bien que le sociologue mentionne ce terme dans le recueil de texte *Façons de parler* (1987 [1981]), il ne le théorise pas.

(a) Pierrot il l'a ouvert, il l'a mis au dessus de sa tête, il l'a fait tourner, bah c'était vrai, il s'est envolé ! "Ouais, j't'ai bien eu la vieille ! Je le garde le parapluie, tant pis pour toi !" Il avait toujours rêvé de voler, il volait sur le ventre...



(b) ... il volait sur le dos, (...) et puis bah au bout d'un moment hein, pfff... (...) il avait mal au bras hein !! Et puis il a vu une petite île, toute grise, alors il s'est bien mis au-dessus, tout doucement il a fermé son parapluie et il s'est posé sur l'île, aaah ! Bah, ça fait du bien !



FIGURE 6.1 – *Photogrammes d'esquisses réalisées par Mariette Vergne*

Mariette Vergne incarne ici le personnage de Pierrot pendant une trentaine de secondes. Plutôt que de venir sur scène avec un parapluie, elle se contente de reproduire les mouvements correspondant à la prise en main de l'objet. Tout au long de la phase d'envol de Pierrot dans le récit (le parapluie magique permet de voler), elle maintient le bras levé. Les mouvements de ses bras et de son tronc représentent les actions du personnage : ouverture et fermeture du parapluie, dégourdissement après l'effort. Ses mimiques et mouvements de la tête évoquent les attitudes de Pierrot : sourire lié au plaisir du décollage, regard vers le sol pour s'adresser à la vieille, soupir de fatigue. C'est donc une succession d'images représentant l'enfant doté de son objet magique qui sont ici esquissées par Mariette Vergne.

Précisons qu'il ne s'agit pas de mime, car sans la voix de la conteuse décrivant la situation, il n'aurait pas été possible pour un spectateur de se figurer la scène⁶. Gestes et paroles se montrent donc indissociables lors du contage. De plus, nous vérifions ici que l'incarnation n'est pas la même que celle qui est pratiquée par les comédiens au cinéma ou au théâtre : Mariette Vergne n'interprète pas le personnage, elle l'anime, lui prête un corps, lui donne un mouvement. Aussitôt qu'elle aura terminé d'évoquer l'envol de Pierrot, elle redeviendra la conteuse ou se mettra à animer d'autres personnages de l'histoire.

Notons enfin que dans ce premier exemple, les esquisses se présentent de manière évidente. Elles sont bien plus marquées qu'à d'autres moments du contage.

Le second exemple relève d'un autre type d'esquisse. L'image dont il est question ne s'inscrit pas dans un moment où le conteur incarne un personnage. Il s'agit plutôt d'un temps où le conteur décrit l'action d'un protagoniste. Lila Khaled évoque dans l'un de ses contes le rituel d'une vieille grand-mère. Dans l'histoire, cette femme prend l'habitude de bien protéger son repas avant de partir travailler dans les champs. Pour ce faire, elle pose son plat sur le manteau de la cheminée et prend soin d'y ajouter un couvercle, puis une pierre. Lila évoque ce rituel en faisant successivement trois gestes qui représentent les actions (poser le plat, mettre le couvercle, ajouter la pierre), mais sans incarner la vieille femme par le biais de mimiques ou par un changement de voix. Dans la figure 6.2 (image produite par le photographe David Desaleux), on découvre l'attitude de la conteuse correspondant au moment de la pose du couvercle.

Tandis qu'elle fait ce geste, la conteuse décrit la scène à l'oral : « Elle mit de côté sa portion de nourriture, sur cette assiette, un couvercle... » Ce rituel de la

6. D'où aussi le fait qu'il m'ait semblé nécessaire de légender la figure 6.1, afin qu'elle soit compréhensible.



FIGURE 6.2 – Photographie d'une esquisse réalisée par Lila Khaled

grand-mère revient de nombreuses fois dans le conte et à chaque occurrence, Lila Khaled répète la formule et la série de gestes ou postures correspondants. S'installe ainsi une sorte de convention avec les membres du public. Ceux-ci n'auront plus besoin de la formule orale pour comprendre le message que veut leur faire passer la conteuse après la deuxième ou troisième répétition de la séquence narrative. L'esquisse suffira alors à elle seule (Je reviendrai sur la fonction de ce type de refrains et rengaines gestuelles dans le chapitre 8). Notons aussi qu'au travers du corps de Lila Khaled, il est possible d'entrevoir un couvercle, une assiette et les gestes de manipulation opérés par la grand-mère.

À la différence de celle de Mariette Vergne que j'ai commenté plus haut, l'esquisse dont il est ici question représente l'action d'un personnage, pas le personnage lui-même. Au cinéma, cela se traduirait probablement par un gros plan sur les mains et les bras d'une vieille femme affairée (à la différence de l'esquisse décrite plus haut, qui correspondrait plutôt à une succession de plans moyens). Mais ici, l'image n'est pas complète, pas finie, pas entière car elle disparaît au moment-même où l'on commence à l'apercevoir plus nettement.

J'ai observé ce type d'esquisse dans beaucoup de séances de contage différentes et auprès de nombreux conteurs.

Le dernier exemple correspond à un troisième cas de figure. Comme dans le cas précédent, ce geste-ci est très fréquemment mobilisé par les conteurs. Là encore, il n'est pas produit lorsque le conteur incarne un personnage. L'esquisse

dont il est question se manifeste au moment où le conteur mentionne un protagoniste du conte qui est déjà connu du public parce qu'il a été présenté et décrit au préalable. En d'autres termes, il s'agit d'une sorte de rappel visuel que le conteur adresse à son auditoire, comme s'il voulait lui remettre en tête les images déjà esquissées auparavant. Dans la figure 6.3, Myriam Pellicane fait le geste représentant la "fiancée jalouse", personnage central du conte qu'elle est en train de narrer.



FIGURE 6.3 – *Photogramme d'une esquisse réalisée par Myriam Pellicane*

Ce photogramme est extrait de la vidéo d'un séminaire qui s'est déroulé à Lyon en 2011⁷. À cette occasion, la conteuse a alterné contage et témoignage sur sa démarche. Elle a pris le temps d'expliquer aux étudiants et chercheurs présents son approche de la gestuelle et du style oral. Le geste visible dans la figure 6.3 a fait l'objet d'un commentaire relativement long. Il est issu d'un mouvement de Kung Fu représentant la mante religieuse. Trouvant que l'insecte s'accordait bien au personnage de son conte, Myriam Pellicane a décidé de réemployer le geste à chaque apparition de la fiancée jalouse dans le récit. Par le biais d'un simple mouvement de la main et du poignet, la conteuse fait entrer en scène son personnage. « Je fais ça et vous savez tout de suite qui arrive », explique-t-elle. Comme dans le cas des gestes de Lila Khaled décrits ci-dessus, la conteuse

7. Le vidéo a été tournée par l'équipe du pôle image animée de l'ISH de Lyon (Christian Dury, Didier Leblanc) suite à une demande de Nadine Decourt. Le tournage s'inscrivait dans le cadre d'une expérimentation scientifique initiée par le partenariat de recherche Collectifconte. Faisant partie intégrante du collectif de recherche en question, j'ai pu disposer des images.

est donc susceptible de répéter ce geste de nombreuses fois lors du conte. Il s'agit d'un geste récurrent, une sorte de rengaine kinésique. Si la conteuse a suffisamment bien installée son personnage auparavant (en prenant des attitudes, mimiques ou postures significatives, comme Mariette Vergne ci-dessus) ce geste suffira à faire passer le message escompté. Il fera "convention" pour le conteur et son public (et Myriam Pellicane n'aura donc plus besoin d'incarner de tout son corps la fiancée jalouse). En outre, cela montre que lors du conte, même un tout petit mouvement des doigts peut faire naître une image.

Les exemples présentés correspondent à trois types d'esquisses (et il est certainement possible d'en trouver d'autres). La première, la plus figurative, représente une scène entière du conte, presque l'intégralité d'un motif. La seconde correspond à une formule orale et évoque par le biais d'un tracé léger une action qui se déroule dans le récit. La troisième permet au conteur de faire ré-apparaître un personnage par le biais d'un seul geste.

À la suite de cet examen détaillé, il est possible de définir avec plus de précision les images créées par les conteurs. Tout d'abord, il s'agit bien d'*icônes* au sens où l'entendent Charles Sanders Peirce et les sémioticiens ou sémiologues qui ont réemployé son lexique. Mariette Vergne, Lila Khaled et Myriam Pellicane cherchent à prendre des attitudes qui ressemblent aux personnages de leurs contes, ou du moins qui pourraient caractériser leur physionomie et leur façon de se mouvoir. Les esquisses sont donc des signes « dont le signifiant a une relation de similarité avec ce qu'il représente » (Joly, 2003 : p. 11).

Toutefois, ces icônes sont singulières car leurs contours sont mouvants. Le signifiant (*representamen* pour Charles Sanders Peirce) est fuyant, furtif, éphémère, il ne se fixe jamais car il émane d'un corps en mouvement. Les esquisses sont en quelque sorte des "icônes faibles" qui véhiculent des signifiés (idées) à dimensions variables, non figés (pas aussi ronds et lisses qu'un concept).

On peut également affirmer, en reprenant les propos de Jacques Cosnier, que chaque geste iconique produit par les conteurs « illustre gestuellement et de façon métonymique certaines qualités du référent » (1997 : p. 12). Les conteurs désignent un personnage en mobilisant parfois un seul geste correspondant à un seul trait du personnage fictif et même lorsqu'ils incarnent un protagoniste, ils ne fournissent qu'une image partielle du référent. Dans la figure 6.1, on voit que Mariette Vergne ne se munit pas d'un parapluie et ne cherche pas à ressembler trait pour trait à Pierrot. En somme, la conteuse use d'une synecdoque – un des types de relation métonymique – c'est-à-dire qu'elle prend une partie pour désigner le tout. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai trouvé que le terme esquisse était le plus juste pour qualifier ces images. Comme des ébauches de dessins, ces

gestes sont des représentations incomplètes et pourtant, ce sont déjà des images puisque les quelques tracés laissés dans l'air suffisent à faire écho à un personnage, une action, ou à tout autre élément composant le récit.

S'ils usent de quelques traits pour dire tout, les conteurs ne tombent pas pour autant dans la caricature ou le stéréotype. On remarque par exemple que les traits du personnage de la fiancée jalouse (cf. figure 6.3) ou de Pierrot (cf. figure 6.1) ne sont pas représentés de manière forcée, grossière ou parodique au travers des gestes, postures et mimiques des conteuses. Au contraire, il s'agit de trouver l'image la plus juste et la plus épurée.

Mentalement, le conteur se figure très précisément son personnage. Il cherche ensuite les mots, intonations, gestes les plus expressifs et fidèles pour traduire cette image cérébrale de façon condensée. En ressort par exemple, dans le contage de Myriam Pellicane, la reprise des mouvements de la mante religieuse pour représenter la fiancée jalouse. L'esquisse est la résultante d'une sorte de chemin *simplexe* (Berthoz, 2009) opéré par le conteur. Voici comme le physiologiste Alain Berthoz décrit ce type de cheminements ou solutions :

« Elles facilitent, dans l'intersubjectivité, la compréhension des intentions d'autrui. Elles maintiennent ou privilégient le "sens". De telles solutions ne dénaturent pas la complexité du réel. Elles ne sont ni des caricatures, ni des raccourcis, ni des résumés. » (Berthoz, 2009 : p. 17)

Le chercheur explique qu'il n'est pas simple de simplifier de la sorte, cela demande d'inhiber, sélectionner, lier, imaginer. Or ce sont bien toutes ces procédures par lesquelles l'artiste de la parole passe pour que sa chorégraphie fasse écho au réel, à l'expérience de vie.

In fine, l'esquisse se définit comme une icône faible, procédant le plus souvent par métonymie et résultant d'un cheminement simplexe. On remarque qu'elle est aussi la traduction kinésique de la ligne de conduite que se fixe le conteur puisqu'elle témoigne de l'équilibre fragile, ce point-limite sur lequel il se situe : montrer sans démontrer, évoquer sans imposer, animer en restant le plus transparent possible.

6.3.3 Saillance et ouverture

Face à ces gestes, ces corps, ces images, quelle réaction va avoir l'auditoire ? Quelle place lui est attribuée lors de la performance ? L'examen de l'esquisse permet de trouver les premières pistes de réponses à ces deux questions.

Si l'on se place du côté des spectateurs, les esquisses peuvent presque être considérées comme des images subliminales. Dans ce document, j'ai basé mes commentaires et ma description des gestes ou postures iconiques sur des photographies ou photogrammes (cf. figures 6.1, 6.2, 6.3), autrement dit sur des images représentant des conteuses à un instant T durant leur performance. Lorsque l'on se contente d'observer les conteurs *in situ*, il est bien moins aisé d'avoir réellement conscience de la puissance figurative de ces gestes. Pourtant, ses effets sont réels. Ayant une longue expérience de spectatrice, je ne compte plus le nombre d'images qui me sont venues en tête lors des spectacles de conte. J'ai remarqué que celles-ci étaient d'autant plus nombreuses quand je ne mobilisais pas les outils ou techniques ethnographiques (caméra, grilles d'observations etc.). En se laissant "emporter" par les conteurs, il est donc possible de se faire son propre film de la fiction relatée. Un film que l'on peut se repasser en boucle après le spectacle, telle l'expérience que l'on vit parfois au réveil lorsque l'on se souvient d'un rêve.

Il est alors possible de faire l'hypothèse que les esquisses gestuelles et les autres figures prosodiques ou verbales jouent un rôle important pour le spectateur. Elles font saillir les traits d'un personnage, les éléments d'un décor, les ambiances d'un environnement et tracent les premiers contours des images mentales qui se formeront dans la tête de chaque membre de l'auditoire. Le linguiste Frédéric Landragin s'est intéressé à la notion de *saillance*. Voici comment il décrit les impacts de celles-ci au niveau de la réception d'un discours ou d'un écrit :

« La saillance intervient fortement lors de la lecture d'un texte ou de l'interprétation d'un énoncé en situation de dialogue : mettant en avant un élément du message, elle dirige l'attention du sujet sur cet élément et privilégie sa prise en compte dans le processus d'interprétation, que ce soit au niveau de la détermination du sens ou plus localement lors de la résolution des références et des coréférences. »

(Landragin, 2004 : en ligne)

Le fait que les gestes iconiques procèdent par métonymie (un trait pour dire tout) explique probablement que le phénomène se produise avec autant de vigueur lors du contage. Les esquisses sont des représentations dont le "principe actif" repose sur la saillance. Il est probable qu'il en soit de même pour les figures stylistiques verbales et vocales. Frédéric Landragin (2004) montre d'ailleurs qu'il existe toute une série de procédés permettant de créer de la saillance par le canal verbal (les saillances liées à la sémantique des mots, au rôle thématique, au thème et au topique de l'énoncé etc.). Lors d'un spectacle, ces traits relevés par les conteurs ne semblent pas plus pertinents que d'autres, ils deviennent juste perceptibles et

donc significatifs⁸. En somme, ils permettent l'émergence d'images mentales du côté de l'auditoire.

Une fois que cette mise en images devient possible, il reste encore mille et une manières de se figurer les éléments du récit. Le tracé de l'esquisse gestuelle est si léger qu'il laisse au spectateur de la marge pour compléter l'ébauche. Autrement dit, le geste iconique constitue seulement une amorce, un élément déclencheur. Les théoriciens du cinéma diraient probablement qu'il s'agit là d'une image éminemment travaillée par le hors-champ puisque les scènes de la fiction sont en grande partie (re)constituées par les membres du public.

Pour reprendre les exemples d'esquisses détaillés plus haut, on peut supposer que les spectateurs pourraient imaginer une large panoplie de visages différents pour le personnage de Pierrot animé par Mariette Vergne (cf. figure 6.1), attribuer la forme et la couleur de leur choix au couvercle évoqué gestuellement et verbalement par Lila Khaled (cf. figure 6.2) et préférer rapprocher l'apparence de la fiancée jalouse de Myriam Pellicane à celle d'un serpent venimeux plutôt qu'à celle d'une mante religieuse (cf. figure 6.3). Et c'est effectivement ce que je vérifierai en 2012 lors d'une expérimentation ethnographique menée en partenariat avec de jeunes dessinateurs (cf. chapitre 9).

Au cœur-même de la kinésie des conteurs se trouve l'idée de la transmission. Le conte se présente comme une histoire à redire, une histoire qui se réfère à une culture dite « populaire » et qui est vouée à rester ouverte à tous. Cette observation de la pratique des conteurs nous renvoie à la notion d'*œuvre ouverte* qu'Umberto Eco définit comme suit : « des œuvres inachevées que l'auteur confie à l'interprète » (1965 [1962] : p. 17). Si cette notion et cette référence ont été largement mobilisées en histoire de l'art, on peut trouver dommageable qu'elle n'ait pas véritablement fait l'objet de questionnement dans le domaine de la littérature orale.

*

* *

8. Frédéric Landragin explique d'ailleurs que « la saillance semble intervenir à un niveau très proche de la perception, c'est-à-dire au niveau des processus cognitifs inférieurs (attention, perception, mémoire), alors que la pertinence relève des processus cognitifs supérieurs (représentation mentale, raisonnement, jugement, décision, résolution de problèmes). » (Landragin, 2004 : en ligne).

L'ouvrage de Pierre Diarra et Cécile Leguy (2004) consacré au proverbe est structuré autour de trois chapitres dont chacun des titres est énoncé sous forme de deux propositions antagonistes : « Une parole ancrée dans le concret, mais qui refuse d'être explicite » ; « Une parole qui s'entend, mais qui fait appel au sens de la vue » ; « Des hommes de parole qui visent le silence ». L'examen de la scène des conteurs qui vient d'être proposé montre que ces énoncés pourraient aussi servir à définir la situation de contage.

En guise de synthèse, récapitulons les différentes formules aux allures d'oxymores qui ont permis de résumer la situation de contage. Les dispositifs spatio-temporels mis en place pour créer la scène sont conçus dans l'optique d'établir une interaction hors du commun mais qui n'a rien de spectaculaire. Sur scène, les conteurs proposent une narration imagée qui éveille les sens de l'auditoire, pourtant leur style oral reste sobre, économe et leurs récits conservent une part d'opacité. Ces traits caractéristiques du contage trouvent leur pendant au niveau proxémique et kinésique : le corps du conteur anime, montre, rend saillant les scènes et personnages de son récit tout en restant en retrait, presque transparent. En outre, j'ai commencé à montrer que cet acte de parole est aussi une situation singulière de communication (ou interaction). Les techniques, procédés et règles relatives à l'énonciation sont aussi des cadres qui permettent de faire émerger des relations sociales d'un type particulier (je les décrirai de façon plus précise dans les prochains chapitres). L'ethnographie de la performance orale à l'échelle de la scène s'avère donc être, au terme de ce chapitre, un chemin de recherche très fécond pour comprendre l'efficiencia sociale de la parole conteuse.

Sur le terrain, ce constat a été fait en 2008, au début du doctorat. Par la suite, des dispositifs de recherches ont été mis en place pour approfondir, affiner ces analyses et cette micro-ethnographie de la gestuelle. Le chapitre qui suit va présenter le cheminement suivi d'un point de vue méthodologique.

Dès le début de la recherche, la question épineuse de la gestuelle des conteurs m'a intéressée. En 2006, je me suis en effet lancée dans une micro-ethnographie de leur chorégraphie. Mais, pourquoi avoir dès le départ accordé autant d'importance à ce qui se manifeste visuellement lors de l'énonciation ? Pourquoi ne pas avoir plutôt porté mon attention sur le conte (le "texte") ou sur la voix, les manifestations sonores ? Cela tient probablement en grande partie à ma manière d'appréhender le terrain dès les premiers pas en son sein.

Découvrant tout juste la pratique du contage, j'ai décidé de m'emparer d'un petit caméscope. Très préoccupée par la recherche du "bon cadrage", j'ai été rapidement happée par les déplacements, les gestes, les mouvements des conteurs, au point même qu'à l'issue des premiers spectacles, je me trouve parfois dans l'incapacité de dire quelles histoires avaient été racontées. Peut-être était-ce là un symptôme de cet état de « ciné-transe » décrit par Jean Rouch :

« Au lieu d'utiliser le zoom, le caméraman-réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même mais un "œil mécanique" accompagné d'une "oreille électronique". C'est cet état assez bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la "ciné-transe". » (1979 : p. 63).

Tout au long des deux années de Master, j'ai conservé cette "approche visuelle" de la performance orale, mais en veillant à ne pas passer complètement à côté d'autres aspects cruciaux de l'énonciation : débits, intonations, accents et bien sûr, le récit en lui-même. En ont résulté les analyses de l'entrée en scène et surtout cet examen autour des gestes et postures iconiques (les esquisses). La façon d'"entrer" sur ce terrain a donc eu une grande incidence. Elle a été déterminante lorsqu'il a fallu cerner les contours de l'objet d'étude et elle m'a orienté vers certains axes théoriques – notamment celui du contage envisagé comme performance.

L'approche adoptée en Master – justement parce qu'elle relevait d'une ethnographie filmique – a également soulevé beaucoup de questions d'ordres technique et méthodologique. Le positionnement du cadreur – en l'occurrence le mien – s'est posé d'emblée comme étant un élément-clé, exigeant d'adopter une attitude réflexive : quel point de vue adopter pour filmer les situations de spectacle ? Fallait-il se placer au centre de la scène, à l'extérieur, en périphérie ? À quelle distance ? Que fallait-il inclure dans le cadre ? J'ai privilégié un certain regard en prenant la position du spectateur lambda – ni trop près, ni trop loin de la conteuse –, en recourant fréquemment aux panoramiques lents et en choisissant d'alterner plans moyens et inserts sur les mains et les visages. Comme Claudine de France lorsqu'elle cherchait les dispositifs adéquats pour étudier les « techniques du corps » (Mauss, 1950 [1934]), j'ai remarqué qu'il était parfois préférable de « suivre le rythme du procès observé » (De France, 1979, 1982). En effet, en racontant, les conteuses "se donnaient à voir", elles se mettaient en scène consciemment, leurs mouvements étaient donc de bons guides pour le cadrage.

Malgré cette attention portée aux positionnements et aux manières de regarder, mon manque de savoir-faire a vite fait obstacle à mon désir d'ethnographier les gestes. J'ai découvert à quel point filmer les corps des conteurs n'avait rien d'évident. Comme j'ai pu le montrer dans le chapitre 3, cela n'engage pas seulement une série de procédés techniques. Il est nécessaire d'avoir une certaine maîtrise du langage cinématographique, une souplesse suffisante pour s'adapter à la situation, une capacité à prévoir et devancer l'action et aussi une idée assez précise du type de matière que l'on compte produire. Lors de l'enquête réalisée en Master, je suis partie dans l'idée un peu naïve que j'exploiterais les données recueillies à ma guise *a posteriori*, ce qui ne m'a pas permis de penser un dispositif d'enquête ajusté à ma problématique de recherche.

Les vidéos réalisées m'ont quand même été très utiles. D'une part, j'ai pu revoir et ré-écouter ces instants fragiles au cours desquels les contes étaient énoncés et d'autre part, j'ai pu constituer des supports audiovisuels (de petits montages) pour m'entretenir avec les trois conteuses autour de leurs performances. Les résultats furent au rendez-vous (rappelons que c'est autour d'eux que s'articule le tableau synoptique du contage proposé dans le chapitre 6), mais je pressentais à la fin de l'expérience que l'analyse de la gestuelle et du rapport conteur/public pouvait être encore approfondie. Pourquoi ne pas tenter de décrire avec plus de précision les liens entre gestes et parole ? Comment affiner l'ethnographie filmique de l'échange physique entre un conteur et son auditoire ? En somme, je me suis aperçue au terme de l'aventure que j'avais ouvert des pistes, exploré des chemins ethnographiques fertiles, mais que je n'avais pas encore utilisé tout le potentiel des technologies audiovisuelles pour ethnographier la performance orale.

La découverte de quelques films documentaires mettant en scène des conteurs ou plus largement des gestes et de protocoles d'expérimentations autour de la communication non verbale m'a confirmé dans l'idée que d'autres dispositifs d'enquête pouvaient être imaginés pour ethnographier la chorégraphie des conteurs (la plupart de ces travaux seront présentés dans les pages suivantes, c'est pourquoi je ne les mentionne pas pour l'instant). La rencontre avec le photographe David Desaleux et la conteuse Claire Granjon m'a permis, quelques années plus tard, de concrétiser cette envie.

Dans ce chapitre, l'idée est de prendre le temps de s'arrêter sur les enjeux méthodologiques de ce type d'ethnographie. Avant de présenter les résultats de la nouvelle expérimentation collective menée, cette fois, à l'échelle de la scène, il me semble en effet nécessaire de mettre en exergue les défis que pose cet objet d'étude à tout ethnographe, et en particulier à ceux qui s'intéressent à la littérature orale. Cela me permettra aussi de situer ma recherche dans le prolongement de réflexions et de débats qui ont cours dans la discipline anthropologique et dans le domaine qui m'intéresse (en complément de ce qui a déjà été exposé dans les chapitres 1 et 2, car de manière plus ciblée).

Je procéderai en trois temps. D'abord je proposerai un panorama (non exhaustif, mais assez large tout de même) des questionnements méthodologiques soulevés dans la discipline autour de l'étude de la gestuelle et autour de l'emploi de la photographie. Ensuite, je détaillerai les dispositifs d'enquête mis en place avec un photographe, deux conteuses et des dessinateurs. Enfin, je présenterai les situations de *feedback* et de diffusion de la recherche imaginées par notre petite équipe.

7.1 ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES

Dans cette section, deux questions seront posées et examinées successivement : comment les chercheurs en sciences humaines et sociales et les spécialistes de la littérature orale ont-ils procédé pour ethnographier la parole et le geste ? Quels enjeux spécifiques sont soulevés par la mise en place d'une "ethno-photographie" ? Je m'autoriserai quelques incises d'ordres théorique et épistémologique, même si les réflexions développées seront principalement centrées autour des techniques d'enquête.

7.1.1 Essais techniques pour l'étude du geste et de la parole en anthropologie

Un colloque autour de l'oralité et de la gestualité a été organisé en 1998 par l'Université de Provence (les Actes ont été publiés en 1999). S'y sont réunis des représentants de beaucoup de disciplines, notamment l'ethnométhodologie, l'éthologie, la linguistique et psycholinguistique, la phonétique, les sciences cognitives, la sémiotique. C'est dire si le sujet traverse les frontières disciplinaires et peut susciter tous types d'expérimentations scientifiques ¹. Je m'en tiendrai pour ma part à l'anthropologie, mais il est important de signaler dès maintenant qu'à cet "endroit" de la recherche (l'étude de l'oralité et de la gestualité), la discipline est "travaillée" par ses consœurs.

Par ailleurs, trois des contributeurs de ce colloque reviennent en particulier sur les questions de méthode et l'un d'entre eux, Bernard Teston, note que « les études sur les mouvements en général n'ont jamais été faciles à mener. Elles ont toujours été tributaires de techniques spécifiques qui ont souvent fait évoluer la technologie » (1999 : p. 56). On remarque effectivement que les chercheurs concernés accompagnent presque toujours leurs réflexions méthodologiques de considérations plus techniques. En anthropologie, la photographie et la cinématographie sont les technologies/disciplines les plus citées et leurs usages sont presque toujours commentés. Le panorama proposé ici partira de différents modes d'emploi préconisés par les anthropologues pour leur usage. Ce biais ne permettra pas de faire un tour d'horizon complet des solutions imaginées pour étudier l'oralité et la gestualité, mais il sera suffisant pour mettre en exergue les principaux nœuds de réflexions méthodologiques qui sont, pour la plupart, toujours au cœur des débats scientifiques actuels.

Précisons également que ce panorama – qui n'est pas un historique – s'articulera en deux temps. Je me pencherai d'abord sur le problème de l'appréhension du mouvement et ensuite sur les questions ayant trait à la "légitimation" des techniques audiovisuelles pour entreprendre une ethnographie, ethnologie et anthropologie du geste. Les chercheurs mentionnés ci-après ont bien souvent œuvré sur les deux tableaux, mais, par souci de clarté, j'aurai tendance à les rattacher à l'un des problèmes plutôt qu'à l'autre.

Marcel Jousse est un des précurseurs de l'étude de la parole et du geste en anthropologie, mais ses préconisations en matière de méthode n'ont pas été très

1. Il faut préciser qu'il en est de même pour l'étude de la littérature orale. Je l'ai déjà rapidement signalé dans le cadrage proposé dans le chapitre 1 (section 1.2).

commentées dans la discipline. Rémy Guérinel, l'un des spécialistes du "cas Marcel Jousse", montre pourtant qu'il s'est fréquemment penché sur la question :

« L'outil principal d'investigation que Jousse envisage est le cinématographe, comme le prouvent les intitulés de ses cours : "Les appareils enregistreurs du geste laryngo-buccal" (11/12/33), "L'analyse cinématographique du mimisme" (12/12/32), [...] "L'anthropologie du mimisme et le cinéma" (06/03/52), "L'anthropologie du mimisme et la télévision" (13/03/52). » (Guérinel, 2004)

Les raisons d'un tel penchant pour le cinéma sont multiples, mais ressort entre autres son envie « d'étudier l'infiniment petit biologique et anthropologique », à l'instar des scientifiques capables d'étudier « l'infiniment petit physique » dans leurs laboratoires (2004 : cours à l'Ecole d'Anthropologie du 5 novembre 1934, rapporté par Rémy Guérinel). Rappelons que pour Marcel Jousse, le mimisme est la « tendance instinctive que seul possède l'anthropos à "rejouer" les gestes du réel qui se sont "joués" devant lui » (Jousse, 2008 [1974,1975,1978] : p. 691). L'appareillage audiovisuel permettrait donc pour lui d'enregistrer et observer ces gesticulations de la bouche et du corps qui se transmettent d'une génération à l'autre. Marcel Jousse ne réalisera pas ce programme et peu de chercheurs se réclameront de son héritage à ce niveau, mais il est surprenant de voir à quel point au travers de ses dires se préfigurent déjà les expérimentations menées par certains chercheurs sous d'autres horizons.

Prenons l'exemple de l'analyse kinésique de la « scène de la cigarette » entreprise par Ray Birdwhistell (commentée par Yves Winkin en 2000 [1981] et 2011). Le chercheur américain s'inspire des travaux de Margaret Mead et Gregory Bateson sur la communication non verbale – notamment *Balinese Character : A Photographic Analysis* (1942)² – et ignore probablement tout des travaux de Marcel Jousse. Toutefois, l'« exercice de kinésique et de linguistique » auquel il s'adonne au travers de l'analyse d'une unique scène filmique répond précisément aux souhaits émis par le chercheur français du point de vue méthodologique³. Pendant pas moins de dix ans (de la fin des années 1950 à la fin des années 1960),

2. Comme le rappelle Yves Winkin (2000 [1981]; 2011), Ray Birdwhistell est marqué par l'anthropologie culturaliste. Il considère qu'on devient membre d'une culture en inculquant, sciemment ou inconsciemment, des modèles, schèmes ou *patterns* culturels (sorte de "codes secrets" formalisés au fil du temps par le groupe social). C'est pourquoi l'étude de Gregory Bateson et Margaret Mead sur les enfants balinais (1942) ouvrira la voie de sa propre recherche. C'est d'ailleurs suite à la demande de Gregory Bateson, alors membre éminent de l'école de Palo Alto, qu'il entreprend l'analyse du film dans lequel se trouve la fameuse « scène de la cigarette ».

3. Il faut reconnaître, par ailleurs, que les entrées théoriques des deux chercheurs sont bien différentes.

Ray Birdwhistell concentre son attention sur 18 secondes de film où l'on voit Gregory Bateson allumer la cigarette de son interlocutrice, Doris⁴. Ce faisant, il cherche à dégager méthodiquement de toutes petites unités non verbales, ce qu'il nomme les *kinèmes*, *kinomorphèmes* et *constructions kinémorphiques* (analogies aux *phonèmes*, *morphèmes* et *propositions*, notions usitées en linguistique descriptive) afin de trouver les règles d'une prétendue grammaire gestuelle. Plus tard, il expliquera les raisons de son intérêt pour cette scène en particulier :

« D'autres films ont suscité notre intérêt scientifique. Mais cette scène, où Gregory et Doris simultanément discutent des mérites de Bruce, le fils de Doris, âgé de quatre ans et demi, et s'engagent dans le rapprochement et le retrait, rythmés comme une danse rituelle, de l'allumette et de la cigarette, est demeurée comme un corpus riche de données qui ne sont pas encore toutes analysées. » (Birdwhistell, 2000 [1970] : p. 162)

Ray Birdwhistell pointe ici une des difficultés que rencontrent tous les chercheurs qui tentent d'ethnographier les gestes lors d'une énonciation : lors d'un unique échange oral se produisent déjà un nombre considérable de micro-événements corporels qui peuvent attirer l'attention de l'analyste. Pour saisir ces objets singuliers difficiles à cerner dans l'épaisseur et la fluidité du réel, il montre que le visionnage répété d'un extrait de film peut être utile. En utilisant ainsi l'image animée, il trouve le principe *ad hoc* pour étudier le tout petit en sciences humaines et pour suppléer, si on peut le dire ainsi, au "manque de microscope" ressenti par Marcel Jousse.

Ce recours au visionnage répété d'images animées pour l'étude des gestes rappelle l'existence d'une autre technique, la chronophotographie. L'invention d'Etienne-Jules Marey, préfigurée par Edweard Muybridge, date de la fin du XIX^e siècle, mais elle inspire apparemment encore des chercheurs contemporains qui s'attachent à l'étude des mouvements du corps, puisque certains s'en réclament directement (Boutet et al., 2010).

Félix Regnault, élève d'Etienne-Jules Marey et auteur de « chronophotographies ethniques », est reconnu comme étant l'un des pionniers du film ethnographique. Selon lui, c'est cette invention qui serait à l'origine de l'usage du cinéma en tant qu'instrument de recherche car elle permet de décomposer le mouvement et donc de faciliter son étude :

« Le film d'un mouvement est meilleur pour l'étude que la simple vue de ce mouvement ; il est supérieur, même si le mouvement est

4. Doris est une jeune femme avec qui Gregory Bateson s'entretient dans le cadre de ses travaux sur la psychiatrie.

lent. Car il le décompose en une série d'images, qu'on peut examiner à loisir en ralentissant le mouvement à volonté, en l'arrêtant au besoin. » (Regnault, 1922 : p. 64)

La cinématographie, inspirée de la chronophotographie, permettrait donc de pallier les lacunes de l'observation directe en créant des images distinctes là où l'œil ne voit qu'un ensemble, un flux continu. S'approchant des détails, le chercheur pourrait déceler de nouveaux éléments significatifs qui mériteraient d'être pris en compte dans l'étude des gestes et du corps.

Cela dit, à l'heure actuelle, la cinématographie ou la photographie ne peuvent être vus en sciences humaines comme de simples substituts de l'œil humain permettant de combler certaines limites physiologiques. La démarche d'anthropologie visuelle, telle qu'on l'entend aujourd'hui, a montré les écueils de cette conception : elle résulte d'une surestimation des pouvoirs d'objectivation de la caméra et conduit à entretenir le mythe du chercheur omniscient. Comme j'ai déjà pu le signaler dans les chapitres 2 et 3, avec l'image, le chercheur se trouve confronté à un fragment réel, qui plus est, un fragment déformé. S'il peut y trouver dans ces parcelles ou copeaux de réel un corpus d'analyse d'une richesse insoupçonnée, il ne s'approche pas pour autant plus près de la "vérité".

L'anthropologue Claudine de France fait partie de ceux qui se sont attelés à l'étude filmique de la gestuelle (en particulier les gestes des artisans) en prenant en compte les limites de l'observation médiatisée. Cette dernière formalise une méthode à part entière basée sur le principe d'un examen répété de rushes qu'elle a elle-même filmés : la « méthode des esquisses » (De France, 1982 : p. 318-331). Avant de montrer tout l'intérêt d'un visionnage au ralenti – notamment la possibilité d'observer les « temps morts et temps faibles » des gestes – elle prend le temps de revenir sur les avantages et inconvénients relatifs aux cadrages, focales, distances de prises de vue.

C'est aussi une réflexion proposée par Jean-Paul Terrenoire notamment lorsqu'il analyse longuement les effets du cadrage (qualifiés d'effets "pervers"), prise de son, montage sur la perception de la gestualité à la télévision⁵ (Terrenoire, 2006). Leur travaux montrent que celui qui tente de chercher ou communiquer avec l'image, ne doit rien laisser au hasard et faire preuve de « beaucoup de rigueur et d'habileté » (Terrenoire, 2006 : p. 140) pour restituer la qualité expressive du geste et pouvoir mieux l'appréhender.

5. Jean-Paul Terrenoire s'attarde « sur deux gestes particulièrement topiques dans la communication kinésiologique : le “doigt pointé” et le “hochement de tête” » (2006 : p. 124). Il montre ce que les choix de prises de vue, prises de son, et ceux relatifs au montage provoquent sur la réception de l'image par des téléspectateurs.

Claudine de France ajoute aussi une nouvelle étape, cruciale selon elle, pour l'analyse des « *procès* et comportements techniques » : le visionnage de ces mêmes films en compagnie des personnes filmées. De la sorte, elle affirme « résoudre l'un des problèmes les plus délicats posés par l'enregistrement du flux gestuel », à savoir la possibilité de dissiper des « ambiguïtés quant aux caractères nécessaires ou contingents » des différentes phases de l'action, ou du *procès* technique (De France, 1982 : p. 344). Ainsi, l'anthropologue montre que la fonction et le sens de certains gestes ne peuvent être saisis par l'unique recours à l'observation directe et/ou médiatisée tout en mettant en exergue un autre emploi de l'image animée : le film comme support d'entretien.

Outre ces tentatives pour voir les détails et décomposer le flux des mouvement corporels, on peut dégager une autre ligne de force – elle aussi relative à l'étude de la parole et des gestes – dans les usages du film ou de la photographie en anthropologie. Elle a trait à l'emploi de l'image comme moyen pour révéler la manière dont se traduisent corporellement les *patterns* culturels.

Là encore, il est nécessaire de mentionner en premier lieu les travaux d'un précurseur et d'un "programmeur" en terme de méthode ethnographique, Marcel Mauss. Dans un texte désormais célèbre (Mauss, 1950 [1934]), il montre l'intérêt de se pencher sur un nouvel objet d'étude, les « techniques du corps », dont il donne cette définition sommaire, avant d'étayer son propos : « Les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. » (1950 [1934] : p. 365). L'idée de Marcel Mauss est de déceler les empreintes du groupe social sur les corps, et par là même de mieux saisir comment les corps sont culturellement "dressés". Conscient que l'ouverture d'un nouveau programme de recherche doit être doublé d'une réflexion à mener sur la méthode, il propose dans son *Manuel* d'employer la photographie ou le « cinéma au ralenti » (Mauss, 1967 [1926] : p.30). S'il reste assez évasif sur les règles d'usage, cela ne laisse que plus de place et de liberté aux chercheurs qui entreprendront dans son sillage d'ethnographier les techniques du corps.

L'étude de Gregory Bateson et Margaret Mead à Bali (1942), un autre classique dans la discipline, est l'une des tentatives mises en œuvre pour réaliser le programme maussien. À partir de 25 000 photographies et de 6 000 mètres de pellicule, le couple d'anthropologues tente de montrer ce qui fait qu'un Balinais est un Balinais. Autrement dit, les planches photographiques retenues *in fine* visent à donner une représentation concrète de ce qu'est l'habitus.

En outre, Gregory Bateson et Margaret Mead démontrent à quel point le recours à l'image comme instrument de recherche est une nécessité pour entreprendre l'étude des corps et des gestes. Ils apportent la preuve que le domaine du non

verbal ne s'ouvre pleinement à l'ethnologue que lorsqu'il s'équipe, sur le terrain, de l'outillage adéquat et qu'il recourt de nouveau à l'image pour décrire, restituer son analyse. Ils montrent que l'enjeu pour le chercheur qui s'intéresse aux corps n'est pas uniquement de pouvoir observer les gestes de plus près (le microscope désiré par Marcel Jousse) ou en étant mieux informé (les méthodes d'aller-retour filmeur/filmé proposées par Claudine de France) mais aussi de savoir communiquer sur ceux-ci, les décrire, ce qui implique, en l'occurrence, de pouvoir les montrer. En donnant autant de place aux photographies qu'aux textes dans l'ouvrage *Balinese Character* (1942), ils créent une petite révolution dans la discipline. Les images peuvent, dès lors, être légitimement intégrées dans les publications des chercheurs.

Toujours du côté américain, les travaux de Ray Birdwhistell (précédemment décrits), Edward T. Hall et Alan Lomax visent également, d'un certain point de vue, à déceler des *patterns* culturels en mobilisant l'image fixe ou l'image animée. Tous s'inspirent de l'étude de Margaret Mead et Gregory Bateson, et donc directement ou indirectement, du programme de Marcel Mauss. Edward T. Hall dans *La Dimension cachée* (1971 [1966]), compare les proxémies japonaises, américaines et arabes à partir de photographies prises dans des lieux d'attentes comme les aéroports, les station de tramway⁶. Alan Lomax entreprend une collection impressionnante de films qui constitue une sorte de catalogage par culture des styles oraux, chorégraphiques et musicaux. Voici comment Emilie de Brigard présente sommairement les travaux de ce dernier :

« Le musicien et folkloriste Alan Lomax dirige depuis 1961 une étude comparée des styles d'expressions propres à chaque culture, incluant chants, danses et discours. Pour mener à bien son programme de recherche choréométrique, qui a trait au style des mouvements corporels, il a recueilli, pour l'analyse, des films décrivant des gestes de danse et de travail concernant environ 200 cultures. [...] Le but de la recherche de Lomax est de développer une "taxinomie évolutive" de la culture (*evolutionary taxonomy*). » (1979 : p. 41)

Chacune de ces études à caractère expérimental valide et prolonge les intuitions méthodologiques et théoriques de Marcel Mauss. Tout en poursuivant le dessein ambitieux de faire surgir ce qui fait la singularité d'un système culturel, leurs auteurs montrent à quel point l'image s'avère être indispensable pour l'étude des corps. Néanmoins, le cinéma ou la photographie y sont toujours vus comme des

6. Il reviendra sur sa méthode dans un article traduit en français par Yves Winkin (Hall, 2000 [1968]).

techniques, des outils, des instruments au service d'une recherche et pas comme un moyen de raisonner, de formaliser un propos scientifique.

André Leroi-Gourhan est un autre héritier de Marcel Mauss. Lui aussi est à la fois pionnier dans l'étude du geste, de la parole et promoteur du cinéma ethnologique. Les deux articles dans lesquels il s'intéresse à l'emploi du cinéma en anthropologie ont fait l'objet de nombreux commentaires. Le premier – intitulé « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? » (1948) –, parce qu'il pose la question de la perméabilité entre cinéma (vu cette fois comme un genre, une discipline, un milieu et pas seulement une technique) et l'anthropologie ; le second – « L'expérience ethnologique » (1968) –, parce qu'il y dit la nécessité de l'emploi du cinéma pour étudier les techniques du corps :

« Manger avec des baguettes est un fait qui assure la confection d'une carte de répartition intéressante, mais manger en faisant mouvoir ses baguettes à la japonaise, à la chinoise, à la mongole, avec vulgarité ou raffinement, sont des faits restituables seulement par la vision filmée, dont la notation rencontre dans l'unique dimension de l'écriture des obstacles considérables. » (1968 : p. 1823)

André Leroi-Gourhan inspirera beaucoup de chercheurs et cinéastes s'attachant à l'ethnographie de la France rurale tels Jean Arlaud, Claudine de France et Jean-Dominique Lajoux. Par le film, ce dernier essaiera notamment de découvrir « les cent raisons qui font qu'un sabot bourguignon est un sabot bourguignon » (1986 : en ligne). Ainsi, le film est désormais vu comme un moyen pour observer, analyser, et tenir un propos scientifique sur le geste et le corps⁷.

Face à cet engouement pour le film ethnographique et l'étude du geste en France, Jean-Dominique Lajoux, s'étonne en 1979 que les spécialistes de la littérature orale ne soient pas de la partie⁸ :

« On peut affirmer que pour bon nombre d'ethnologues, le film n'existe pas encore ; ainsi, simple constatation, les chercheurs qui travaillent sur le conte ont-ils jamais associé l'étude des gestes et des mimiques d'un conteur à l'analyse structurale du texte de la même

7. Par ailleurs, on peut se demander si cet emploi du cinéma pour l'ethnologie du proche ne vise pas aussi à donner du relief à la « platitude » – au sens donné à ce terme par Marc Abélès (1989) – des terrains endotiques. C'est en tout cas ce que laisse entendre Claudine de France lorsqu'elle fait remarquer que d'un visionnage à l'autre « se produit un effet d'exotisme » (1982 : p. 330).

8. Pour l'anecdote, signalons que Jean-Dominique Lajoux viendra en aide à Geneviève Calame-Griaule pour synchroniser l'image et le son d'un film qu'Edmond Bernus (géographe et photographe, spécialiste des Touaregs) et elle ont tourné auprès d'un conteur sur le terrain en 1975 (Calame-Griaule, 2008 : p. 102).

histoire ? N'y a-t-il pas dans les gestes qui accompagnent le récit l'explication de certaines ambiguïtés voulues du langage ? » (1979 : p. 105)

Alors que d'autres ont montré que la méthode visuelle élargit considérablement la palette de l'anthropologue pour l'étude du corps en mouvement, il semble logique d'être interpellé par le manque d'initiatives du côté des études du conte. C'est cette lacune que Geneviève Calame-Griaule et Liliane Sorin-Barreteau tentent de combler à partir du milieu des années 1970.

7.1.2 Études filmiques et photographiques chez les spécialistes en littérature orale

Signalons, en premier lieu, que la lecture croisée que je vais proposer ici des travaux de Geneviève Calame-Griaule (1982 ; 1999 ; 2008) et Liliane Sorin-Barreteau (1982) ne doit pas laisser croire qu'elles ont travaillé exactement dans la même direction. Leurs approches présentent beaucoup de similitudes (terrains africains, résultats d'enquêtes publiés les mêmes années, emploi du film et de la photographie), mais divergent aussi en de nombreux points, notamment au niveau de l'entrée théorique envisagée pour analyser les gestes (notions, références etc.). De plus, le travail entrepris par Geneviève Calame-Griaule est de plus large envergure et aura des résonances plus importantes dans le domaine de l'étude du conte.

Précisons, en second lieu, qu'il existe une différence non négligeable entre certaines des études mentionnées ci-dessus et celles des deux spécialistes du conte : les premières (celles de Marcel Mauss, Margaret Mead, Gregory Bateson et de certains de leurs successeurs) visent à déceler derrière les gestes des *patterns* ou spécificités culturelles, tandis que les secondes interrogent le rôle de la gestuelle dans la parole conteuse. Ce qui intéresse par exemple Geneviève Calame-Griaule, ce sont moins les constantes culturelles (l'*habitus*) inscrites dans les corps⁹ que le rôle des gestes dans la dramatisation. La question qu'elles se posent toutes deux peut se résumer ainsi : comment le conteur anime, donne-t-il vie à l'histoire ? Pour le dire peut-être plus clairement, elles explorent un savoir-dire plutôt qu'un savoir-être culturel.

Liliane Sorin-Barreteau retrace en 1982 ses premières tentatives pour analyser la gestuelle des conteurs mofu (Nord-Cameroun). Avec l'aide de Patrick

9. Même si elle n'élude par la question dans ses articles ou contributions au sujet de la gestuelle (Calame-Griaule, 1982, 1999, 2008).

Gubry (démographe spécialiste du Cameroun), elle tourne plusieurs petits films en février 1980. Le conteur mofu qu'elle accompagne narre à moult reprises le même conte devant la caméra. À partir de ces enregistrements, Liliane Sorin-Barreteau transcrit d'abord le texte du conte et commence ensuite son analyse des gestes. Quelques mois plus tard, connaissant bien mieux l'histoire et la chaîne gestuelle qui lui correspond, elle revient pour photographier les gestes. Dans l'article « Gestes narratifs et langage gestuel chez les Mofu » (1982), elle commente et présente des calques sur lesquels ont été détournés les silhouettes du conteur.

Geneviève Calame-Griaule procède de façon assez similaire auprès de conteurs issus de populations nomades (Touaregs, Igdalen) et sédentaires (les habitants de l'oasis d'In Gall) au Niger. Pour ses tous premiers essais, dans les années 1970, elle tente de dessiner les gestes. Quelques temps plus tard, elle s'équipe d'un appareil photo et obtient des résultats qu'elle juge plus satisfaisants. Elle aussi demande à ses interlocuteurs de redire le conte à plusieurs reprises et attache beaucoup d'importance à transcrire le texte du conte avant de démarrer l'analyse gestuelle. Aidée d'Edmond Bernus (géographe, spécialiste des Touaregs), elle parvient à tourner quelques films, qui présentent selon elle encore plus d'intérêt que les photographies. Dans ses articles (1982 ; 1999 ; 2008), elle insère photographies, photogrammes ou calques.

Chez l'une et l'autre, on remarque qu'il y a très peu de commentaires sur l'intérêt de l'usage de la photographie et du film ethnographique d'un point de vue épistémologique ou méthodologique. Cela indique probablement qu'elles considèrent l'image fixe et l'image animée comme des outils, des instruments, et pas comme des supports possibles pour le déploiement d'un propos scientifique. Liliane Sorin-Barreteau se contente de signaler l'intérêt du visionnage répété et de dire sa préférence pour « l'utilisation de films synchrones ¹⁰ ». Geneviève Calame-Griaule dit que les films constituent pour elle une sorte de « couronnement de l'enquête » venant affiner les premières essais réalisés à partir de photographies, sans pour autant dévoiler la manière dont elle procède pour analyser les gestes à partir de ceux-ci. Par contre, elles sont attentives à la manière de présenter les images au sein de leurs publications écrites, signe qu'elles considèrent malgré tout ce média comme étant complémentaire au texte écrit.

Un des seuls questionnements méthodologiques sur lequel revient Geneviève Calame-Griaule concerne les précautions à prendre pour ne pas déranger les conteurs et plus globalement pour réussir à les photographier. Certains de ceux qu'elle suit pour son enquête racontent uniquement la nuit, durant la veillée. Estimant qu'il n'est « pas question pour l'enquêteur d'intervenir à cette occasion »

10. La photographie se montre selon elle « souvent insuffisante pour fixer, par exemple, l'intensité d'un geste » (1982 : p. 38).

(1982 : p. 47), elle se contente d'un enregistrement sonore. Le lendemain, elle sollicite de nouveau le conteur en lui demandant de redire les textes entendus la veille devant l'appareil photographique. Pour Geneviève Calame-Griaule, il est délicat d'envisager la prise de vue le soir pour plusieurs raisons. D'abord à cause du flash, qui troublerait probablement l'ambiance de la veillée. Ensuite à cause de son besoin d'arrêter le conteur pour photographier convenablement chacun de ses gestes. « Mitrailler » le conteur sans arrêter le flux de sa parole n'est pas une option pour l'anthropologue car, pour elle, « le problème de changement de bobine reste entier » (1982 : p. 48). L'obstacle fait aujourd'hui sourire, mais rappelle à quel point l'usage de la photographie s'est modifié avec l'arrivée du numérique.

Ces deux études, dont je commenterai certains résultats dans les chapitres 8 et 9, n'ont pas connu beaucoup de prolongements. En 2007, l'anthropologue Nathalie Guézennec propose une analyse de la gestuelle déictique (les gestes permettant de « pointer les lieux ») de conteurs bretons, mais ne propose que très peu de commentaires quant aux techniques employées pour les ethnographier (Guézennec, 2007).

L'itinéraire de recherche que j'ai suivi pour étudier la gestuelle a pris, du point de vue de l'emploi des différentes techniques, le trajet inverse de Geneviève Calame-Griaule. J'ai d'abord filmé les trois conteuses rencontrées en Master (plus d'une vingtaine d'heures de rushes ont été accumulées entre 2006 et 2008), j'ai ensuite établi un partenariat de recherche avec un photographe et j'ai terminé l'enquête en compagnie de dessinateurs. Les vidéos, photographies et dessins m'ont permis d'appréhender sous différents angles la gestuelle des conteurs. Chaque type d'image a montré son intérêt pour l'analyse. La seconde étape, consécutive de la rencontre avec David Desaleux, a été la plus riche et la plus intéressante du point de vue méthodologique. Cela tient en grande partie à l'attention portée à ce médium particulier qu'est la photographie et à la manière dont a été établie la collaboration avec le photographe.

7.1.3 Enjeux du partenariat ethnographe/photographe

Au terme de la recherche entreprise en Master, j'ai souhaité poursuivre l'étude de la gestuelle sans pour autant ressentir le besoin de changer d'outil d'investigation. Le recours à la photographie pour l'enquête en doctorat ne s'est pas imposé par nécessité. C'est, comme souvent, une rencontre – celle de David Desaleux – qui m'a conduit à l'envisager. Il faut néanmoins préciser que j'ai un certain penchant pour ce médium, puisqu'il a fait l'objet de toute mon attention et qu'il a occupé

mon temps libre lorsque j'étais étudiante en sociologie à l'Université Rennes 2. En effet, j'ai consacré mes travaux de licence et de maîtrise (mémoires) à l'étude des usages sociaux de la photographie numérique ; réalisé deux stages avec des photographes professionnels ; pratiqué avec passion la photographie amateur (tirage en laboratoire, cours du soir à l'école des Beaux-Arts). C'est donc en étant bien consciente du potentiel de la photographie que je me suis lancée dans l'enquête en compagnie de David Desaleux. Il m'a semblé que l'établissement d'un partenariat avec lui pourrait être très fécond : son regard d'artiste sur les problématiques qui m'animaient et ses compétences techniques pouvaient effectivement constituer de véritables apports pour la recherche. Avant même de concevoir un quelconque dispositif, des problèmes se sont posés à nous pour mettre en œuvre cette collaboration, et surtout pour en justifier (ou motiver) l'intérêt. Cela nous a renvoyés à des questionnements méthodologiques plus larges qui ont déjà fait l'objet de débats dans la discipline. Je vais tâcher de les présenter ici succinctement, comme dernier préliminaire avant d'entrer dans les coulisses de notre travail collaboratif.

La première étape pour s'autoriser à employer la photographie pour l'ethnographie est de lui reconnaître une valeur en tant qu'instrument de recherche. Je viens de montrer que cela est déjà le cas dans le champ des études sur la parole et le geste. Pourtant, récemment, Albert Piette (1998), Sylvaine Conord (2002), Christian Papinot (2007) déplorent encore le fait qu'en anthropologie, l'usage de la photographie soit « le plus souvent limité à un effet décoratif ou illustratif » (Piette, 1998 : p. 115). C'est aussi ce que me rappellera souvent David Desaleux, surtout lors de nos premières discussions. Revenons donc sur quelques arguments forts permettant de montrer sa pertinence en tant qu'outil ethnographique. Pour légitimer l'emploi de la photographie en sciences humaines, il est important d'être en mesure de cerner la nature de ce médium. Or, comme le rappelle Emmanuel Garrigues, c'est précisément cela qu'il « est difficile à saisir et à définir » (2000 : p. 13). Il existe effectivement une vaste littérature scientifique autour de la question (Barthes, 1961, 1964, 1980 ; Bazin, 1958 [1945] ; Benjamin, 2000 [1931], 2004 [1935] ; Rouillé, 2005) dans laquelle sont exposées des thèses variées et parfois contradictoires¹¹. L'un des principaux questionnements

11. De nombreux théoriciens de l'image et du cinéma ont cherché à saisir l'ontologie de la photographie. Une des premières polémiques a trait à sa reproductibilité, c'est à dire la possibilité de dupliquer à l'infini et à l'identique cette image : Walter Benjamin (2000 [1931] ; 2004 [1935]) avance l'idée que cette nouvelle donne pourrait faire périr l'aura de l'œuvre d'art, tandis qu'André Bazin (1958 [1945]) y voit son point fort. Au début des années 1960, Roland Barthes ouvre une autre problématique, tout aussi sujette à controverses, en cherchant à comprendre le message particulier délivré par ce type d'images (Barthes, 1961, 1964). Cette question continue

tient à la nature indicielle (ou indiciaire) de la photographie (le fait qu'elle porte l'empreinte, la trace du référent). Selon Roland Barthes (1980) cette propriété de l'image photographique porte à conséquence : renvoyant celui qui la regarde à un temps désormais révolu (le fameux constat du « ça-a-été »), elle peut réveiller des souvenirs plus ou moins douloureux. Edgar Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1978 [1956]) reprend cette idée sans s'intéresser aux effets nostalgiques :

« Dans la photographie, c'est évidemment la présence qui donne vie.
La première et étrange qualité de la photographie est la présence de
la personne ou de la chose pourtant absente. » (1978 [1956] : p. 25)

On peut faire l'hypothèse que cette propriété du médium sert l'ethnographie¹². Quoi de plus utile, pour celui qui s'attache à décrire le réel, que ce type d'image qui porte en elle l'empreinte d'un moment vécu, d'une personne, d'une présence ? La photographie n'est-elle pas un support intéressant pour poursuivre l'observation après s'être absenté et éloigné du terrain ? Cela est d'autant plus bénéfique pour ceux qui s'intéressent à des événements fugaces ou infimes dont il est difficile de relever la pertinence sur le moment. En effet, il est possible, avec la photographie, d'accorder *a posteriori* de l'attention aux éléments moins saillants de l'activité sociale – temps faibles, temps morts, micro-événements etc. – et pourquoi pas, en sus, faire ce "pas de côté" d'avec ses habitudes, si utile en anthropologie. Albert Piette signale par exemple que la photographie lui a permis de faire jaillir des dimensions insoupçonnées de son objet d'étude et de réhabiliter « de très petits détails » qu'il avait d'emblée éliminés de son carnet de notes (Piette, 1998 : p. 109). Il est fort probable que Margaret Mead, Gregory Bateson, Geneviève Calame-Griaule et Liliane Sorin-Barreteau en aient, eux aussi, tiré profit.

Dans l'article intitulé « La photographie comme mode de connaissance anthropologique » (1992), Albert Piette revient sur d'autres principes constituant la spécificité de la photographie. Il examine méthodiquement les avantages et inconvénients que présentent chacun d'entre eux pour l'activité ethnographique. L'*isomorphisme* (reprise des caractéristiques formelles du référent) et la *distance* (éloignement spatial et temporel avec le référent) sont selon lui deux traits qui ne peuvent qu'aider l'ethnographe à accomplir sa tâche et ce, pour des raisons assez similaires que celles que je viens d'exposer : redécouverte *a posteriori*, décalage etc. La *coupure* spatiale (le cadre) et temporelle (l'instant figé) que la photographie opère sur le réel peuvent aussi, d'après l'anthropologue, être utile à l'ethno-

d'interroger les chercheurs actuels, André Rouillé la discute par exemple dans un ouvrage publié en 2005 : *La Photographie. Entre document et art contemporain*.

12. Même s'il est probable qu'elle provoque parfois chez les ethnographes le "mal du pays".

graphe. En tronçonnant la réalité, en l'appréhendant de façon partielle, il devient possible d'isoler un élément sur lequel on désire porter plus particulièrement son regard. Pensons par exemple à l'intérêt que peuvent présenter des photographies de mains, de visages pour celui qui décide d'entreprendre une analyse kinésique. Ajoutons toutefois que ce principe peut faire obstacle à l'appréhension du mouvement, point sur lequel je reviendrai plus concrètement par la suite. La *platitude* (le support plat – en deux dimensions – et uniforme de la photographie) et la *singularité* (une image d'un moment précis, prise dans un contexte donné) de l'image photographique apportent par contre plus de contraintes que de bénéfices selon Albert Piette. Cela exige une certaine rigueur lors du légendage : précision sur l'ancrage, le contexte, les conditions de prises de vues. Pourtant, comme je le montrerai dans les pages suivantes, c'est justement la *singularité* de chacune des photographies qui en fait de bons supports pour l'entretien avec les interlocuteurs de recherche (Papinot, 2007).

Albert Piette se montre ici convaincant pour démontrer l'existence d'une « certaine harmonie épistémologique entre la photographie comme mode spécifique de connaissance et le savoir-faire ethnologique dans lequel celle-ci devra s'inscrire » (Piette, 1992 : p.129). Néanmoins, les arguments qu'il avance ne sont pas suffisants pour justifier l'intérêt d'une collaboration avec un photographe. Ils incitent même plutôt à se contenter d'un usage instrumental du médium. Je vais donc maintenant revenir sur ce qui peut motiver la mise en place d'une telle collaboration.

En se penchant sur les questions relatives au médium, on en oublierait presque que la photographie résulte d'un acte¹³. Emmanuel Garrigues trouve la bonne formule pour expliciter cette confusion :

« Il y a une ambiguïté fondamentale de la photographie, elle est à la fois un objet, un résultat, une photographie, et elle est en même temps une pratique, un moyen d'expression, une manière d'être, le photographe. » (Garrigues, 2000 : p. 19)

Or, s'intéresser à l'acte photographique est essentiel pour celui qui veut s'emparer de la photographie pour mener une recherche. Les intentions du photographe, sa subjectivité et sa réactivité sont déterminantes. Elles précèdent la création de l'image, président à sa forme, s'impriment en son sein. Celui qui l'emploie dans une visée scientifique ne peut ignorer la non-neutralité de la photographie, sans quoi il court le risque de lui prêter un "pouvoir" dont elle est démunie. En élaborant un dispositif (décisions relatives au cadrage, au temps de pose, à la distance

13. Précisons qu'Albert Piette ne néglige pas cet aspect, il fait même l'objet d'un long commentaire dans l'article précédemment cité (Piette, 1992).

de prise de vue, au type de relation entretenue avec les sujets photographiés etc.), il lui est possible de diriger son usage vers un but, une intention précise. C'est seulement ainsi qu'il pourra véritablement s'exprimer ou produire une connaissance en image.

Que se passe-t-il, alors, si le photographe n'est pas l'ethnographe, et qui plus est, s'il est professionnel en la matière ? À première vue, cela présente surtout des avantages. Plus habile, plus expert que le chercheur (du moins, quand ce dernier n'a pas la double compétence), il pourra trouver le dispositif photographique le plus ajusté aux desseins de l'enquête. Mais cela suppose que les deux partenaires s'entendent au préalable sur la direction à donner à l'expérimentation. Et à ce niveau, rien n'est joué d'avance. S'étant intéressé à toute une série de collaborations entre sociologues et photographes, Sylvain Maresca ne manque pas de le signaler :

« Leurs objectifs divergent profondément : les photographes ambitionnent de composer des images tandis que les spécialistes des sciences sociales se soucient d'élaborer une analyse savante. »
(Maresca, 2007 : p. 63)

Les divergences de vues se rencontrent d'ailleurs dans d'autres types de collaborations. L'anthropologue américain Paul Rabinow, dans son article « American moderns : On Science and scientists » (1999), fait écho à celles qu'il a rencontrées vis-à-vis de Tom White, le vice-président de la Cetus Corporation, lorsqu'il a mené une étude en sa compagnie sur la biotechnologie. Mais l'expérience de Paul Rabinow montre surtout qu'il est possible de trouver des lieux d'échanges, au-delà des discordances. Comme dans le cas décrit par ce dernier, il s'agit ici de trouver un espace de dialogue avec son partenaire pour accorder ses vues. Autrement dit, dans le cas d'un projet de recherche collaboratif, l'anthropologie dialogique ne doit pas rester métaphorique mais se traduire très concrètement.

Selon Sylvain Maresca, les échanges entre un photographe et un ethnologue doivent tourner autour des trois principaux sujets : les modes d'observation, la « façon de fixer ou de retenir » et la manière de nouer une relation avec les personnes observées (2007 : p. 65). Or, à ces trois niveaux, rappelons que les anthropologues ou les sociologues ne sont pas les seuls à avoir des modes d'emploi pré-conçus (courants méthodologiques).

Autour du médium photographique et de ses usages s'est constituée une discipline à part entière, avec ses codes, ses écoles, ses courants. Son histoire est retracée, entre autres, par la photographe Gisèle Freund (1974). L'existence de cette discipline est fréquemment négligée, plus ou moins sciemment, par les chercheurs. Comment expliquer ce phénomène ?

Comme je viens de le montrer en m'appuyant sur les travaux d'Albert Piette et d'Emmanuel Garrigues, aujourd'hui encore, la priorité est de parvenir à légitimer une pratique scientifique de la photographie car une certaine méfiance à l'égard de l'image persiste dans les sciences humaines et sociales (voir aussi, à ce sujet : Boukala et Laplantine, 2006 ; Conord, 2002 ; Papinot, 2007). Il est fort probable que ce climat assez hostile incite certains anthropologues et sociologues à marquer des distinctions entre leurs pratiques et celles des amateurs, non-initiés (décrites par Pierre Bourdieu en 1965), artistes ou professionnels plutôt qu'à s'en réclamer.

Cherchant de mon côté à collaborer avec un photographe, j'ai emprunté le chemin opposé. La rencontre avec David Desaleux a enclenché une réflexion sur les possibles résonances entre les usages professionnels et scientifiques de la photographie. Nous nous sommes mis à la recherche d'une démarche à même de faire converger les deux disciplines¹⁴. Bien sûr, nous ne sommes pas les seuls à avoir tenté l'expérience ou à avoir imaginé que les approches pouvaient se conjuguer avec harmonie. Bien avant nous, d'autres ont pressenti tous les bénéfices qui pouvaient être tirés d'un tel croisement de savoir-faire.

Howard S. Becker est un pionnier à cet égard. Dès 1974, il incite les chercheurs en sciences sociales à s'enquérir de la littérature de leurs confrères photographes en les avertissant au préalable, comme pour les amadouer, que le travail à fournir par les photographes désireux de se tourner vers la sociologie est encore plus délicat :

« Quiconque s'introduit dans un nouveau domaine doit en payer le prix. Les photographes qui veulent approfondir la question auront à lire la prose de sciences sociales, et beaucoup trouveront sûrement le coût trop élevé ; d'autres trouveront une issue possible en travaillant en partenariat avec un sociologue. [...] Le peine est moindre pour les sociologues. Ils doivent se familiariser avec le vaste domaine de la littérature photographique¹⁵ » (Becker, 1974 : en anglais dans le texte, je traduis)

Comme a pu le faire Marc-Henri Piault (2008 [2000]) concernant l'anthropologie visuelle, il propose également une histoire croisée des deux disciplines. Il montre

14. Précisons que David Desaleux n'en était pas à son premier essai, comme en témoigne l'article écrit par ses soins et ceux des sociologues Julien Langumier et Emmanuel Martinais (2011).

15. « Anyone who gets into a new field must pay some dues. Photographers who want to pursue the matter further will have to read some social science prose, and many will probably find that too steep a price ; some will find a viable solution in a working partnership with a social scientist [...] The price to social scientist is less painful. They must acquaint themselves with the extensive photographic literature. ».

par exemple que le contexte états-unien a été propice à la naissance concomitante de la sociologie visuelle et de la photographie documentaire (Becker, 2001 [1995]) et que le courant du « documentaire social » a déjà abordé la plupart des sujets canoniques des sciences sociales ¹⁶ (Becker, 1974).

Il est effectivement impressionnant de voir à quel point les travaux de certains photographes adeptes du "style documentaire" relèvent d'approches comparables à celles des sociologues ou des anthropologues. Pour s'en convaincre, il suffit de suivre le conseil d' Howard S. Becker en se plongeant, par exemple, dans la lecture des « Photo Poche » (collection proposée par les Éditions Actes Sud) consacrés à Walker Evans (2014 [1990]) et Robert Frank (Frank, 2001) ¹⁷. Le premier est connu, entre autres, pour l'ouvrage *Let Us Now Praise Famous Men* (Agee et Evans, 1941), conçu avec l'écrivain américain James Agee. En tentant de ne pas réduire son voyage (de la Nouvelle-Orléans à l'Alabama) à une série d'événements et en sortant des sentiers battus du photojournalisme, Walker Evans parvient à dresser le portrait d'un segment oublié de la population américaine, celui des ruraux (en particulier les métayers). Le second – de nationalité suisse, mais fortement inspiré par Walker Evans – affirme, dans le même esprit, que « regarder ce qui se passe dans la rue est aussi intéressant que n'importe quoi d'autre », mais aussi qu'« il n'y a pas d'instant décisif, il faut le créer » (Frank, 2001). Tout en prenant la direction quasiment opposée de celle de l'école de photographie française (incarnée notamment par Henri-Cartier Bresson), ces deux photographes ouvrent un espace pour l'exploration sociologique en photographie.

Plus récemment, Raymond Depardon adopte une démarche similaire (il dit d'ailleurs s'inspirer directement de Robert Frank et Walker Evans). À partir de 1981 – avec sa *Correspondance new-yorkaise* ¹⁸ –, il se met à traquer « l'anti-moment exceptionnel », ce qu'il nomme aussi les « temps faibles ». En outre, il décide de laisser paraître ses émotions, ses ressentis au travers de notes, de textes (Depardon, 1979, 2000b), ou même de commentaires oraux (lorsqu'il adopte le rôle de cinéaste). En évoquant, dans son épisode pour la série documentaire

16. Il écrit : « La "photographie documentaire" était une activité pratiquée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e : les États-Unis furent alors traversés par de grandes vagues de réforme sociale et les photographes disposaient de larges publics pour des images dénonçant les dysfonctionnements et la corruption, et il existait beaucoup de structures disposées à financer la production de ce type d'images. » (Becker, 2001 [1995] : p. 334).

17. Voir aussi, pour avoir une vue d'ensemble de ce courant, l'ouvrage *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* d'Olivier Lugon (2001).

18. En 1981 (pendant l'été) le journal Libération demande à Raymond Depardon de proposer, chaque jour, une photographie de New York légendée. Avec le critique de cinéma Alain Bergala, Raymond Depardon publiera, la même année, un ouvrage retraçant l'aventure (Depardon et Bergala, 1981).

Contacts (Depardon, 1990), son séjour dans un asile sur l'île de San Clemente, il n'hésite pas à avouer sa gêne à observer et photographier les résidents. Le malaise éprouvé par Raymond Depardon vis-à-vis du voyeurisme et de la prétendue objectivité de ses images n'est pas sans rappeler les désarrois de l'ethnographe décrits par Christian Ghasarian (1997). Ainsi, l'avènement d'une anthropologie plus « critique » (Marcus, 2002) et plus « réflexive » (Ghasarian, 2002 ; Leservoisier et Vidal, 2007) semble avoir son pendant du côté de la discipline photographique. Que dire, au delà de leurs similitudes, des éventuelles complémentarités entre les deux approches ? Edward T. Hall, en déployant sa méthode pour l'étude de la proxémie, signalait que les artistes pouvaient être de bons alliés pour l'ethnographe car leur tâche « consiste à supprimer les obstacles qui s'interposent entre les événements qu'ils décrivent et leur public » (1971 [1966] : p. 104). Il est effectivement probable que les photographes aident les chercheurs de terrain à améliorer leur perception des phénomènes étudiés, tout simplement en les conduisant à être plus attentifs vis-à-vis de ceux-ci. En outre, la dimension esthétique de leur approche peut être vue comme un apport et pas comme un biais. Car – pour reprendre la question de Sylvain Maresca (Maresca, 2007 : p. 65) – « n'engage-t-on pas inmanquablement une ambition artistique ou littéraire » lorsqu'on exerce le métier d'anthropologue ?

Il est temps désormais de montrer en quels endroits cette complémentarité s'est faite sentir dans l'expérience de collaboration avec David Desaleux et de présenter le dispositif d'enquête que nous avons imaginé. Ce dispositif s'inspire et en même temps s'éloigne de ceux des spécialistes du geste, de la parole et du conte qui nous ont précédés. Il tire profit des propriétés du médium photographique, mais interroge aussi ses limites. Et comme chaque terrain exige un emploi spécifié de la photographie et que chaque photographe a sa façon de concevoir et vivre son métier, il a, bien sûr, son originalité.

7.2 EXPÉRIMENTATIONS *in vivo*

« L'expérience ethnographique », dit François Laplantine, « si elle est une forme d'expérimentation est une expérimentation *in vivo* et non pas *in vitro* » (2005 : p. 119). Voici une formule qui traduit avec justesse l'esprit dans lequel nous avons mené notre enquête. C'est effectivement dans le vif des échanges que nous avons bricolé, testé, jaugé des idées et des dispositifs. Il nous a semblé important d'établir des passerelles entre l'ethnographe qui observe interroge et écoute, le photographe qui pose un regard et le conteur qui peut faire preuve de réflexivité à

l'égard de sa propre pratique. Deux conteuses bilingues, Lila Khaled (conteuse en arabe et en français) et Claire Granjon (conteuse en français et en langue des signes française) se sont prêtées avec nous au jeu de l'expérimentation. Toutefois, "l'esprit du laboratoire" ne nous était pas étranger : le savoir-faire des conteurs et le médium photographique ont été presque littéralement mis à l'épreuve.

Dans cette section, je reviendrai sur les trois grandes étapes d'élaboration du dispositif d'enquête : l'établissement d'une collaboration avec le photographe, la définition d'un usage spécifique du médium photographique, la mise en place d'un mode d'expérimentation capable de faire mettre au travail un collectif composite (conteurs, chercheur et photographe). Précisons par ailleurs qu'il est possible de retrouver la "version" du photographe – son propre récit de cette aventure – dans le DVD 2.

7.2.1 L'établissement d'une collaboration

Pour présenter son approche de la photographie, David Desaleux fait souvent référence à la notion d'*infra-ordinaire* inventée par Georges Perec (1996). Cela traduit son désir de montrer ce qui est le plus proche de nous, ce que nous voyons sans y prêter attention. Il travaille régulièrement avec des sociologues ou anthropologues, notamment autour de projets ayant trait à l'environnement et à l'aménagement urbain (Desaleux, Langumier et Martinais, 2011). Son travail, dit-il, permet de « ramener du sensible dans la science » parce qu'il consiste à « décrire le monde par les sens ¹⁹ ». Pour comprendre ces propos et en saisir l'importance, il convient d'abord de reconnaître l'existence de certaines lacunes dans l'approche du social par les sciences humaines. Les chercheurs oublient parfois de prêter de l'attention à leurs ressentis, leurs perceptions. François Laplantine est un des anthropologues qui s'est le plus intéressé à cette négligence, notamment dans *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale* (Laplantine, 2005b). Elle est inhérente, d'après lui, aux traditions de pensée fondatrices de notre discipline. Dans les lignes qui suivent, il propose un chemin vers la réhabilitation des cinq sens tout en soulignant les méfaits de la déconnexion entre social et sensible :

« Pour que reprenne vie ce qui a été stabilisé et soumis à un régime de quasi glaciation, il convient de faire preuve de disponibilité et même

19. Je reprends ici les expressions que le photographe a utilisées lorsqu'il a présenté notre projet commun par le biais d'un diaporama commenté. Ce document était destiné à exposer notre travail à des étudiants de l'Université Lyon 2 et on pourra le retrouver dans le DVD 2.

d'hospitalité (cf. Derrida, 1997) et d'abord d'attention : ce qu'Alfred Schutz (99 : 10 et 115) appelle "l'attention à la vie" et plus précisément au "monde de la vie quotidienne". Certes, une partie des sciences humaines le sait bien, mais souvent elle ne regarde pas et n'écoute pas assez. Et n'écoulant pas assez, elle n'entend pas le caractère rythmique de ce qui vit. Elle ne fait nullement preuve d'inaptitude intellectuelle, au contraire, mais d'une certaine inappétence gustative. » (Laplantine, 2005b : p. 89-90)

On comprend ici à la fois comment le photographe entend collaborer avec les chercheurs et à quel point son approche peut être bénéfique.

L'approche photographique de David Desaleux a orienté la façon de concevoir la recherche. Puisqu'il s'agissait de faire concourir une appréhension sensible et ethnographique de la narration orale, nous n'avons pas cherché à disséquer les gestes par la photographie comme a pu le faire, par exemple, Ray Birdwhistell (2000 [1970]). L'idée a plutôt été de rester attentifs à ce que le regard, la subjectivité du photographe, pouvait faire jaillir d'inédit sur la compréhension de la gestuelle des conteurs.

Son penchant pour l'*infra-ordinaire* nous a conduits à rester le plus attentifs possible aux détails *a priori* insignifiants. Ainsi, nous nous sommes rapprochés de la démarche d'Albert Piette – l'action envisagée sous son « mode mineur » (Piette, 1998) – et éloignés de celle de Gregory Bateson et Margaret Mead (1977 ; 1942) – un relevé des gestes saillants et "typiques".

Pour travailler ensemble, nous avons considéré qu'il était important de ne pas établir entre nous une quelconque hiérarchie (le technicien au service du chercheur et/ou l'intellectuel au service de l'artiste). Nous avons plutôt pensé cette collaboration comme une conjugaison des regards, une aventure dialogique. Pour ce faire, il s'est avéré nécessaire de renoncer à une vision strictement instrumentale de la photographie. Bien sûr, l'appareil photographique est resté pour nous un outil dont le maniement supposait une méthode, et l'acte photographique une technique que nous devions adapter aux visées de l'enquête, mais, avant tout, nous avons cherché à produire une connaissance à partir de deux regards différents posés sur un même phénomène, le contage.

Avant de définir l'objet d'étude (la problématique), nous nous sommes attachés à cerner le type de connaissance qu'il était possible de produire ensemble. Il nous a semblé que les termes du "contrat" de collaboration nous engageaient à mener une recherche à caractère expérimental. En effet, ce partenariat venait déranger nos habitudes de travail, interroger les modalités d'usage de la technique (le médium vu par le photographe ou l'ethnographe) et surtout mettre en branle

l'approche scientifique (celle de l'ethnographe) et l'approche artistique (celle du photographe). Autrement dit, nous étions dans une position instable, mais qui était aussi très stimulante. Nous pouvions tenter d'établir des croisements inédits entre nos deux approches, nous autoriser à faire des essais d'un nouveau type pour appréhender le geste et la parole, néanmoins, à terme, la connaissance produite resterait un peu approximative : moins assurée, moins balisée, moins facile à ranger dans une catégorie.

Avant de nous lancer dans l'aventure, j'avais déjà des idées au sujet des problématiques ou questionnements qu'il serait intéressant de formuler pour interroger par l'image la gestuelle des conteurs. Lors de nos premières rencontres, j'en ai fait part au photographe afin que nous nous mettions d'accord sur l'objet de notre "exploration expérimentale ethno-photographique".

Le premier questionnement avait trait à l'habileté du conteur au niveau kinésique. Il s'agissait de comprendre comment l'artiste de la parole performait la langue et le récit par les gestes.

Le second axe théorique était presque similaire à celui de Geneviève Calame-Griaule et Liliane Sorin-Barreteau. Il interrogeait le rapport entre geste et parole et même plus spécifiquement entre gestes et récit : Quelle part le non-verbal occupe-t-il dans la narration ? Quel(s) rôle(s) spécifique(s) jouent les gestes lors de l'énonciation d'un conte ?

Enfin, le troisième, sûrement le plus intrigant, portait sur la relation public/conteur. Il ne pouvait être envisagé qu'en parallèle avec le second questionnement et n'avait jamais véritablement fait l'objet d'expérimentation jusqu'alors dans le domaine (chez les spécialistes du conte). Comment se manifeste cette relation d'un point de vue sensible ? Quelle fonction remplissent les gestes dans l'établissement de celle-ci ?

David Desaleux, qui découvrait tout juste le conte, m'a conduit à laisser un peu de côté ces problèmes théoriques pour formuler des questions plus simples et plus ancrées dans le concret de l'expérience. Malgré tout, ces trois axes de réflexion ont constitué nos fils rouges et nos "garde-fous". Elles ont été interrogées de façon indirecte (non frontale) sur le terrain. Précisons enfin que le dispositif que nous avons imaginé a permis de "répondre" aux deux premiers axes (cf. chapitre 8), mais qu'il a fallu attendre de reproduire l'expérience avec des dessinateurs pour aborder le troisième questionnement – le rapport conteur/public (cf. chapitre 9).

7.2.2 Le laboratoire du photographe

Dans son *Éloge du cinéma expérimental* (1979), Dominique Noguez constate que les expérimentateurs repoussent bien souvent les limites du médium qu'ils emploient :

« On voit que la "déconstruction" peut toucher les éléments et les données apparemment les plus essentiels du processus cinématographique. L'emploi même du mot "cinéma" finit par faire problème : de changement en changement, de "variation imaginaire" (comme diraient les phénoménologues) en variation réelle, le concept qu'il désigne se distord jusqu'à être méconnaissable. » (Noguez, 1979 : p. 317)

Nous n'avons pas été jusqu'à redéfinir la photographie, mais l'élaboration de notre dispositif d'enquête nous a tout de même conduit à explorer ses bornes, ses frontières. Trois principaux problèmes se sont posés à nous, tous relatifs à la *coupure* (Piette, 1992) provoquée par l'acte photographique : l'isolement du geste par rapport à la parole (due à l'absence de captation sonore) ; la difficulté de représenter le mouvement dans une image fixe ; la complexité, pour le photographe, de trouver l'instant intéressant à saisir dans le flux continu de l'acte d'énonciation.

Si la photographie garde la trace de la présence physique du conteur, ce qui disparaît néanmoins brutalement, c'est sa voix. Voilà le premier problème que nous avons rencontré. Sachant que la gestualité et l'oralité sont étroitement liés (et même indissociables) lors du conte, comment envisager une enquête ethnographique sur cette pratique artistique à partir de photographies ?

Quant il s'agit de s'emparer de la photographie, Geneviève Calame-Griaule (1982 ; 2008) et Liliane Sorin-Barreteau (1982) rappellent toutes deux la nécessité d'enregistrer au préalable la parole du conteur afin, ensuite, de retrouver les correspondances entre gestes et parole. C'est la condition *sine qua non*, selon elles, pour analyser les gestes narratifs. En outre, l'emploi du film synchrone leur semble bien plus intéressant car cet autre médium présente des avantages considérables pour l'analyse conjointe du geste et de la parole. C'est en faisant le même constat que David Desaleux m'a demandé au tout début de l'aventure pourquoi je n'avais pas plutôt recours aux technologies audiovisuelles pour mener cette enquête. J'ai d'abord objecté que si nous décidions de travailler en partenariat avec les conteuses, le problème pourrait être envisagé autrement. En effet, quand le chercheur examine seul les photographies, il lui est difficile de retrouver les correspondances entre parole et gestes, mais s'il mène l'analyse avec les conteurs

photographiés, il pourra leur demander de l'aide pour retrouver le moment de la narration correspondant à la photographie²⁰.

De plus, j'ai expliqué au photographe que l'utilisation de la vidéo avait montré ses limites lorsque j'en avais fait l'expérience dans le cadre de la recherche menée en Master. Lors du visionnage d'un extrait filmique, les conteurs cherchaient d'abord à évaluer la qualité de leur prestation et par conséquent, il m'était difficile de les orienter vers l'observation minutieuse de leurs postures, leurs mimiques, leurs gestes. La photographie, justement parce qu'elle n'offrait à l'observateur qu'une vision partielle de l'acte d'énonciation (ses manifestations visuelles), n'entraînerait probablement pas les mêmes réactions. J'ai fait l'hypothèse que la "privation sonore" induite par l'usage de la photographie permettrait probablement une meilleure focalisation sur la chorégraphie des corps. Ainsi, j'ai supposé que la collaboration triangulaire entre conteurs, photographe et chercheure permettrait de dissiper le problème de la dissociation geste/parole et pourrait même s'avérer être un principe bénéfique pour l'activité ethnographique.

Venons-en maintenant au second problème : la fixation d'un mouvement corporel. *A priori*, cela n'est pas un obstacle pour un photographe. En jouant sur la vitesse d'obturation, il est possible de fixer un mouvement de multiples façons : conserver quasiment intégralement son tracé – ce qu'on appelle le « filé » – ou au contraire figer un seul de ses aspects de manière nette. La chronophotographie d'Etienne-Jules Marey ou le « photodynamisme²¹ » de l'artiste futuriste (ou du moins apparenté au mouvement futuriste) Anton Giulio Bragaglia sont encore d'autres moyens inventés pour montrer le corps en action. Mais ici, certains des éléments qu'il nous intéressait d'examiner ne pouvait pas être entièrement visibles sur une photographie. Ces images mentales se manifestant seulement de façon partielle, non-complète sur les corps des conteurs – ce que j'ai nommé les esquisses (cf. chapitre 6) – intéressaient David Desaleux. En photographiant les deux conteuses, il souhaitait trouver un moyen pour que nous examinions les "images latentes" du conte. Cela supposait que les mouvements corporels ne soient pas seulement envisagés en eux-mêmes et pour eux-mêmes et cela conduisait le photographe à tenter de relever un des défis ethnographiques mis en exergue par François Laplantine :

« Aujourd'hui, l'une des tâches qui s'impose à l'ethnographie (littéralement l'écriture des cultures) est de résister à cette anesthésie en

20. À condition, néanmoins, que les photographies restent classées dans l'ordre de la prise de vues lors de leur examen.

21. Il s'agit de photographie de corps, prise en temps réel, mais sur lesquels on ne retrouve que des traces continues et floues de mouvements.

développant la perception des états intermédiaires et de minuscules transitions. En effet, l'ethnographie, comme le cinéma, se doivent notamment de trouver la temporalité précise des minuscules transformations, le moment exact où il n'est plus possible que le phénomène "consiste en", "est constitué de" mais s'esquisse et devient. » (Laplangine, 2003 : p. 44)

Pour y parvenir, David Desaleux a fait toute une série de tests relatifs à la vitesse d'obturation. Il cherchait à trouver le temps de pose le plus propice à produire une image excitant l'imaginaire, celui qui permettrait d'apercevoir un au-delà ou un en-deça du geste. Dans la figure 7.1, on peut observer les effets produits par trois différentes durées d'exposition.

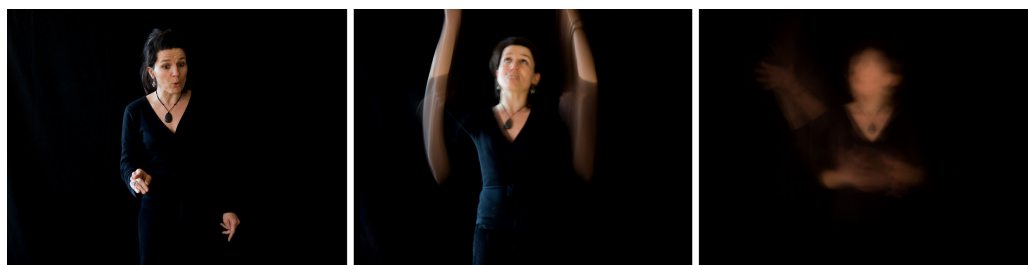


FIGURE 7.1 – *Tests de D. Desaleux pour saisir "l'image latente" du conte*

La photographie de gauche correspond à la vitesse d'obturation la plus "rapide". Le mouvement de la conteuse Claire Granjon est figé de manière nette. En choisissant de recourir à une vitesse d'obturation dite « lente », comme dans les deux autres photographies, on peut observer en plus l'amplitude du mouvement et les caractéristiques de son tracé (la durée devient plus perceptible). En produisant l'image située à droite, le photographe désirait trouver ce point-limite où le sujet photographié devient méconnaissable mais où ses mouvements laissent encore des empreintes lumineuses. En l'observant, on peut s'interroger sur la perception du mouvement par l'œil humain, se demander si ce qu'il reste des gestes dans l'image nous informe de l'expérience vécue par le spectateur (notamment vis-à-vis de la *saillance* évoquée dans le chapitre précédent) etc. En somme, l'image peut questionner, déclencher la réflexion. Elle n'apporte pas de réponse, mais peut constituer un bon support d'entretien avec des conteurs ou les membres d'un public.

La photographie située au centre de la figure 7.1 est, à ce niveau, tout aussi intéressante. En choisissant la vitesse d'obturation adéquate, le photographe est parvenu à isoler le tracé d'une micro-unité gestuelle, ce que Ray Birdwhistell (2000 [1970]) appelait un *kinème* (les bras qui se lèvent). Avec ce type d'images,

il devient possible d'étudier minutieusement chaque geste²². De plus, on peut y distinguer ce que l'on pourrait appeler les « temps forts » et les « temps faibles » de cette micro-unité kinésique. Le temps fort correspondrait au tracé le plus marqué (quand les bras de Claire Granjon arrivent au niveau de sa tête) et le temps faible au tracé le plus léger (quand les bras sont sous la tête). Cela montre que la conteuse rend certains de ses mouvements plus saillants que d'autres. Dans la photographie, ce temps fort du geste est aussi un des éléments qui pourrait saisir le spectateur, retenir son attention²³.

L'approche théorique et méthodologique choisie ne conduisant pas à faire un examen méthodique et rigoureux de chacun des gestes ou *kinèmes*, je ne me suis pas servie de toutes les informations contenues dans ces photographies. Toutefois, ces images résultant d'un long temps de pose ont eu un véritable effet sur ma façon d'analyser la gestuelle des deux conteuses. Restituant la force des gestes, leur éloquence, elles ont permis de faire considérablement avancer la réflexion.

Le troisième problème rencontré par le photographe et moi-même avait trait au choix du déclenchement lors de la séance de contage (la prise de vue, entendue au sens strict) : comment procéder pour parvenir à capturer les gestes ? Au préalable, nous devons choisir d'adopter une des deux options suivantes : faire poser les conteuses ou saisir leurs gestes au vol (au fil du contage). Sachant que nous allions décrire la réalité de façon extrêmement différente selon le choix qui emportait notre adhésion, nous devons mûrir un peu la réflexion avant de prendre une quelconque décision.

Il était d'abord important de garder en tête le fait que nous ne pourrions jamais tout saisir, tout comprendre du geste avec la photographie. C'est ce que le philosophe Jacques Rancière, dans la préface d'un ouvrage de Raymond Depardon, rappelle par le biais de ces élégantes maximes :

« L'image ne s'attribue pas le pouvoir de révéler le secret d'un geste
[...] L'image ne saisit jamais l'instant miraculeux où l'éclat du sens se
donnerait dans la séduction de la pure présence. » (Depardon, 2000a :
p. 15)

22. C'est d'ailleurs ce que des linguistes intéressés par l'étude de la langue des signes ont pu récemment expérimenter (Boutet et al., 2010). Postulant que « le signe gestuel contiendrait, dans sa réalisation, une trace graphique lisible », ces derniers ont tenté d'isoler les signes de la Langue des Signes Française (LSF) par la photographie dans l'idée de trouver une graphie pour cette langue qui n'en possède pas encore. Les photographies produites par leur équipe sont étonnamment ressemblantes à celles de David Desaleux.

23. Il s'agit en quelque sorte d'une des composantes de l'image qui pourrait faire advenir le « sens obtus » ou *punctum* – évoqués par Roland Barthes dans *L'Obvie et l'obtus* (1982) – chez celui qui la regarde.

Il convenait ensuite de nous enquérir des expériences faites par les autres chercheurs. Celles de Geneviève Calame-Griaule (1982 ; 2008) nous ont beaucoup intéressées. Cette dernière préférait demander au conteur de s'arrêter régulièrement pour l'aider à effectuer une saisie plus rigoureuse de tous les gestes narratifs. Ce faisant, il nous semblait qu'elle avait effectivement pu procéder à une collecte plus raisonnée, qui plus est en engageant un partenariat de travail avec ses interlocuteurs de terrain, mais qu'elle avait aussi pu passer à côté de certains gestes moins directement reliés au récit lui-même – ceux qui s'adressaient au public, ceux qui se manifestaient dans les temps de transition (entrée dans le conte...) etc. Nous avons donc décidé d'opter pour la voie médiane : une saisie instantanée, mais incluse dans un dispositif d'enquête non exempt de procédures visant à mettre les conteuses en scène et à les faire collaborer lors de la séance de prise de vues. Nous avons invité les conteuses à faire quelques "exercices de style oraux" en studio. Les prises de vues ont été réalisées à la volée, mais dans le contexte singulier du "laboratoire du photographe". Nous avons imposé plusieurs contraintes aux conteuses : se vêtir de noir, raconter devant un rideau noir (afin de faire ressortir leurs mains et leurs visages) et surtout répéter à plusieurs reprises le même conte. Cela les a incitées à se mettre en travail avec nous.

Dans ce cadre, le photographe s'est positionné comme un membre du public, face aux conteuses. C'est son appréciation personnelle et subjective – son regard – qui a déterminé le résultat visible à l'image. Choissant de retenir ce qui lui semblait le plus saisissant, ou au contraire, le plus banal dans les mouvements des conteuses, c'est lui et lui seul qui a sélectionné le corpus de gestes analysables. Son penchant pour l'*infra-ordinaire* l'a probablement conduit à capturer des gestes qui auraient échappé à beaucoup d'ethnographes.

7.2.3 Les exercices autour du style oral

Il convient maintenant de détailler les exercices réalisés par Lila Khaled et Claire Granjon devant le photographe.

Les deux conteuses, toutes deux porteuses dans leur répertoire d'une histoire intitulée *Les Lignes de la main*, nous ont d'abord successivement narré leur version personnelle de ce conte. Suite à cette première écoute, nous avons choisi d'isoler un motif (une séquence narrative) du conte particulièrement intéressant du point de vue chorégraphique : une séquence au cours de laquelle les conteuses réalisaient des séries ou formules gestuelle (les temps les plus denses du point de vue kinésique) mais aussi des gestes moins contrôlés. Il s'agissait du dénouement de l'histoire. L'une et l'autre nous ont conté ce motif à plusieurs reprises. En nous

focalisant ainsi sur deux versions d'un même conte et sur un seul motif de cette histoire, nous avons pu engager un travail de comparaison entre les chorégraphies des deux conteuses. Des discussions autour de la particularité de chacune des variantes de l'histoire, ou autour de la pratique du bilinguisme ont également pu s'enclencher.

Un autre exercice a consisté à diviser les tâches entre les deux conteuses : l'une s'est chargée des gestes, l'autre de la parole, puis nous avons inversé les rôles. Cet exercice a été proposé par le photographe car il désirait vérifier si le geste et la parole était vraiment indissociables. Lila Khaled a éprouvé des difficultés à trouver des gestes pour accompagner la narration de sa collègue. Claire Granjon s'est montrée plus à son aise parce qu'elle pouvait proposer une traduction des mots en signes gestuels en recourant à la Langue des Signes Française. Cette expérience a provoqué un échange sur la singularité des gestes inventés par les personnes sourdes et malentendantes (il sera rapporté dans le chapitre 8).

La séance de prise de vues a été une situation perturbante pour les conteuses. La présence du photographe et du chercheur suffisait à motiver la situation de contage (la situation était acceptable car le conte trouvait malgré tout un auditoire), mais ne pouvait supplanter à celle d'un véritable public. Néanmoins, l'attitude bienveillante et accueillante du photographe a permis de détendre l'atmosphère. Progressivement, les conteuses se sont senties à l'aise même devant l'objectif et se sont prêtées au jeu de l'expérimentation. Elles en ont profité pour s'interroger avec nous sur la relation physique qu'elles établissaient habituellement avec les spectateurs. Précisons enfin que la mise en scène de soi et la "situation laboratoire" n'a pas été un biais pour l'enquête. Puisqu'elle était assumée, revendiquée, pensée dans le cadre d'un partenariat de recherche incluant chercheur, conteur et photographe, elle a eu, au contraire, une véritable portée heuristique (là encore, précisons que j'y reviendrai dans les chapitres 8 et 9, exemples concrets à l'appui).

Quelques mois plus tard, lors d'une présentation de ce travail dans le cadre d'un séminaire à l'Université Lyon 2, Jessica Defores, ancienne étudiante de l'école Émile Cohl (école de dessin, infographie), m'a proposé d'introduire un regard supplémentaire sur cette recherche : celui des dessinateurs. J'ai évoqué l'idée aux deux conteuses, qui se sont tout de suite montrées intéressées. Étant moi-même une ancienne étudiante de l'école Émile Cohl²⁴ et proposant à cette période un suivi pédagogique aux élèves de troisième année, j'ai obtenu l'accord de la direction de l'école pour mettre en place un petit atelier de recherche, le

24. J'ai obtenu en 2008 le diplôme d'Université et d'Images Numériques délivré par l'école Emile Cohl et l'Université Lyon 2.

temps d'une séance. Avec les conteuses, le photographe et Jessica Defores, nous avons commencé à réfléchir aux nouveaux exercices qu'il serait judicieux d'imaginer en compagnie de ces nouveaux partenaires.

Les dessinateurs nous semblaient être des collaborateurs intéressants de par leur capacité à rendre visible leur perception des gestes et leur imaginaire. Leurs compétences leur permettaient en effet de représenter les mouvements des conteuses d'une façon différente du photographe et de nous donner un aperçu des images mentales leur venant à l'écoute d'une narration orale. Ainsi, nous avons postulé que des dessinateurs feraient preuve d'une grande « intelligence kinésique²⁵ » (Bolens, 2008) et d'une grande sensibilité aux images évoquées par les conteurs (les esquisses). Signalons par ailleurs que l'apport spécifique des dessinateurs pour l'ethnographie pourrait faire l'objet d'une réflexion méthodologique aussi poussée que celles qu'ont proposées les anthropologues et/ou sociologues à propos de la photographie (cf. section 7.1). Dans la même optique, il conviendrait de s'attarder sur la relation entre le médium et la réalité²⁶ et de réfléchir aux enjeux spécifiques soulevés par la mise en place d'un partenariat chercheur/dessinateur. Cela dépassant les ambitions de cette thèse, je me contenterai ici de signaler qu'Edward T. Hall – dans un article qu'il consacre à ses travaux sur la proxémique (2000 [1968]) et dans *La dimension cachée* (1971 [1966]) – s'intéresse à la manière dont les peintres et les écrivains font advenir des images spatiales au travers de leur art. Il présente ces derniers comme des informateurs privilégiés pour le chercheur. Tout aussi persuadées qu'Edward T. Hall du bien-fondé d'un tel partenariat, Jessica Defores et moi-même avons choisi un axe spécifique à aborder avec ceux-ci : l'étude de la relation conteur/public.

En mars 2012, les conteuses se sont retrouvées devant six apprentis-dessinateurs qui avaient accepté de se prêter volontairement au jeu de l'expérimentation²⁷. Souhaitant conserver une certaine cohérence avec le travail réalisé auparavant, nous nous sommes de nouveau intéressés au conte *Les Lignes de la main*. La séance s'est déroulée en deux phases. Dans un premier temps, les deux conteuses ont proposé une narration en quatre temps. À chaque tournant narratif (correspondant au passage à un nouveau motif), elles ont interrompu leur récit. Chaque arrêt a duré cinq minutes. Durant ce laps de temps, les étudiants ont réa-

25. L'intelligence kinésique est définie comme suit par Guillemette Bolens : « La faculté qui permet d'exploiter les simulations perceptives pour comprendre les mouvements et les gestes dans une narration. » (Bolens, 2008 : p. 12).

26. Le dessinateur et bédéiste Scott McCloud propose un bon tour d'horizon de cette question dans *L'Art invisible* (2007).

27. Il nous a semblé plus judicieux que l'expérimentation ne soit pas un exercice imposé aux étudiants.

lisé des "croquis rapides" représentant les images leur venant à l'esprit. D'un dessinateur à l'autre, nous avons tout de suite pu constater que le style graphique et l'image retenue dans la séquence contée variaient considérablement (cf. annexe A.8).

La seconde phase de la séance s'est articulée autour d'un exercice de croquis de mouvements. Les conteuses ont narré un seul motif du conte (le même que celui que nous avons retenu chez le photographe, c'est-à-dire le dénouement de l'histoire) cette fois sans interrompre la narration. Les dessinateurs ont alors posé un regard sur les corps des conteuses en opérant leur propre tri, leur propre sélection sur le vif (je proposerai une analyse de ce tri dans le chapitre 9, mais l'annexe A.7 peut déjà en donner une petite idée), tout comme David Desaleux l'avait fait auparavant. S'en sont ensuivies diverses discussions au sujet de la Langue des Signes Française, du contage et de la différence entre narration orale et narration par l'image²⁸.

7.3 DISPOSITIFS POUR LA CO-CONSTRUCTION ET LA DIFFUSION DES SAVOIRS ANTHROPOLOGIQUES

L'examen des photographies s'est lui aussi déroulé dans le cadre d'un partenariat de recherche. Dans cette section, je vais en présenter les tenants et les aboutissants d'un point de vue méthodologique en revenant d'abord sur l'entretien mené à partir des photographies, en m'arrêtant ensuite sur l'apport spécifique du regard de Claire Granjon (en tant que locutrice de la LSF) en relatant enfin la manière dont nous avons conçu une exposition à l'Université Lyon 2 pour diffuser les résultats de l'enquête.

7.3.1 L'entretien autour des photographies

David Desaleux disposait d'environ trois cents photographies des deux conteuses (une bonne partie des images est visible sur le diaporama inséré en annexe, cf. DVD 2). J'ai décidé d'opérer un premier tri de mon côté. Considérant que ces photographies n'avaient pas encore montré tout leur potentiel méthodologique et heuristique sur le terrain de recherche, j'ai préféré les utiliser comme support d'entretien avec les deux conteuses avant d'en tirer une quelconque analyse. J'ai donc mené un long entretien semi-directif (plus de deux heures) avec Lila Khaled

28. L'analyse de l'ensemble de ces travaux sera proposée dans les chapitres 8 et 9

et Claire Granjon. Précisons que, malgré l'intérêt que cela aurait pu présenter, je n'ai pas pu mettre en place de dispositif similaire autour des dessins réalisés par les étudiants de l'école Émile Cohl²⁹.

Les photographies se sont avérées être de bons supports d'entretien. De nombreux anthropologues ou sociologues ont déjà mis en évidence la faculté de la photographie à délier les langues et faciliter les échanges ; pour citer une synthèse récente sur la question, mentionnons l'article « Le malentendu productif » de Christian Papinot (2007). La plupart des arguments avancés par ceux-ci s'articulent autour des thématiques déjà évoquées dans les pages précédentes : un mode de présentation du réel (lié à l'ontologie de la photographie) qui déclenche la discussion, la possibilité d'adopter un regard distancié mais pas trop distancé sur l'objet d'étude en compagnie des interlocuteurs de recherche etc. Je me contenterai de mettre en exergue un sujet qui n'a pas encore fait l'objet de commentaires dans ce chapitre et qui s'est montré crucial lors de la passation de l'entretien. Peu de chercheurs usant de la photographie pour l'entretien reviennent sur l'esthétique de l'image photographique. Les rares qui s'attardent sur le sujet émettent bien souvent des réserves. Ils semblent très méfiants à l'égard de la recherche ou de la valorisation de la "belle image", comme Sylvaine Conord :

« Ainsi, il ne paraît pas possible, en anthropologie, de réduire la notion d'esthétique à la prise en compte des critères d'appréciation des formes de l'expression visuelle. C'est le contexte de production et le contenu informatif de l'image qui intéressent au premier plan le chercheur. » (Conord, 2002 : en ligne)

Pourtant, lors de l'entretien avec les deux conteuses, il m'a semblé que ces critères d'appréciation de l'image étaient loin d'être inutiles. Le fait que David Desaleux soit resté attentif à l'esthétique de ses images a eu plusieurs effets bénéfiques. On peut d'abord signaler que ces images se sont montrées particulièrement captivantes de par leur qualité formelle : le savoir-faire du photographe (en matière de composition, de réglage d'exposition etc.) a permis de faire *poindre* (Barthes, 1982) à nos yeux certains gestes, postures, mimiques. De plus, comme les photographies valorisaient les conteuses, la difficulté de se voir à l'image a été amoindrie. Travaillant avec Lila Khaled depuis 2006, je savais à quel point elle pouvait se montrer dure avec elle-même suite à une séance de visionnage, or elle n'a pas été aussi affectée par l'exercice à partir de ces photographies. Osant en

29. J'éprouve aujourd'hui quelques regrets de ne pas l'avoir fait. Mais ce sentiment d'avoir raté une occasion lors de l'enquête de terrain n'est-il pas le lot de tout chercheur de terrain lorsqu'il retrace *a posteriori* l'expérience vécue ? Voilà, quoi qu'il en soit, une piste possible pour prolonger la recherche.

quelque sorte se confronter à elle-même, la conteuse a pu se montrer plus réflexive à l'égard de sa propre pratique. Ainsi, les compétences et le regard de l'artiste photographe ont eu pleinement leur rôle à jouer jusqu'au bout de l'aventure.

Ces photographies ont aussi offert une base intéressante pour co-produire des savoirs anthropologiques. En effet, j'avais à disposition une matière que nous pouvions toutes trois décrypter sans difficulté et, en outre, qui était propice à l'examen anthropologique de la gestuelle. Cela m'a permis de partager mes préoccupations de recherche. Grâce à ces images, j'ai pu discuter avec les conteuses des travaux de Geneviève Calame-Griaule (1982 ; 2008), d'Yves Delaporte (1998 ; 2002), de David Le Breton (2011) et de Geneviève Calbris (1985) (cf. guide d'entretien, annexe A.6). Les photographies ouvraient un nouvel espace d'expérimentation, un autre laboratoire dans lequel les hypothèses et/ou théories des chercheurs étaient mises à l'épreuve. J'ai ainsi pu leur faire découvrir mes questionnements, mes outils, mes coulisses, bref, l'"atelier du chercheur". Les conteuses se sont trouvées en situation d'expertise à l'égard de leur propre pratique et c'est de cette manière que nous sommes parvenues à produire ensemble un début d'analyse anthropologique (les principaux résultats de celle-ci sont rapportés dans le chapitre suivant).

Ainsi, j'ai adopté à l'égard des deux conteuses la position strictement opposée de celle du groupe de chercheurs décrits par Sophie Dalle-Nazébi (linguiste spécialiste de la langue des signes). Cette dernière examine la place laissée aux locuteurs de la GSL (*German Sign Language*) dans un processus de recherche. Elle note :

« La collaboration d'informateurs s'avère être extrêmement brève. Une fois les enregistrements effectués, ils ne sont plus consultés et restent extérieurs aux activités du laboratoire de linguistique. [...] Ces personnes représentent désormais un premier matériau brut pour la recherche qui sera traité de façon anonyme. » (Cosnier, 1989 : p. 197)

Ici, les conteuses n'ont pas été vues comme des informatrices mais comme des partenaires de recherche. Le matériau issu de la capture de leur performance orale a été analysé en leur compagnie et, qui plus est, avec un recours à leurs expertises respectives.

Il faut préciser que cette collaboration ne s'est pas mise en place uniquement grâce aux photographies et à la volonté de partager mes questionnements. Les deux conteuses sont devenues des partenaires à part entière car elles étaient déjà elles-mêmes en recherche sur le conte et le style oral. Avant d'en dire plus à ce sujet, il me semble nécessaire de proposer un portrait des deux conteuses.

Lila Khaled aime à se présenter comme une « conteuse bilingue ». Le bilinguisme arabe/français est en quelque sorte l'« étiquette » qu'elle a choisie pour décliner son identité de conteuse. Elle tient une partie de ses contes de ses parents, originaires de la région de Sétif, en Algérie. Des bribes d'histoires conservées en mémoire ont été étoffées par cette dernière dans l'optique de se constituer un répertoire. Elle a commencé à raconter en 1990, en tant que bibliothécaire (la Maison du Livre, de l'Image et du Son de Villeurbanne), et s'est progressivement faite connaître du réseau des conteurs professionnels en France. Par la suite, elle s'est mise à conter à des publics variés (des tous petits enfants aux adultes) et dans des structures ou situations diverses (salle de spectacles, écoles, prisons, centres sociaux etc.). D'après Nadine Decourt – qui l'a accompagnée lorsqu'elle débutait dans la profession³⁰ –, elle est aussi héritière d'un certain style oral, d'une manière de raconter³¹. Lorsqu'elle conte, on remarque bien vite qu'elle use d'une façon tout à fait singulière de son souffle, de sa voix (un souffle court qui met le public en suspens, une voix mélodieuse et douce) et qu'elle a un débit particulièrement cadencé. Chacun de ses contes a son propre tempo, c'est pourquoi les spectateurs retiennent ses histoires de la même manière qu'ils retiendraient une chanson : c'est l'air, le rythme qui reste en tête tout autant que la trame narrative. Dès les débuts de ma recherche, j'ai découvert comment elle concevait son métier puisque je l'ai suivie lorsqu'elle adoptait la casquette de formatrice³². Elle se montrait particulièrement sensible au travail sur les langues (notamment le passage d'une langue à l'autre), la prosodie et sur le rythme. Sa gestuelle – dont elle disait lors de nos premières rencontres « ne pas avoir conscience³³ » – est devenue, à mon contact, un de ses sujets de préoccupation. Lors de nos fréquentes discussions formelles ou informelles, elle a très souvent exprimé le besoin de « creuser plus loin » pour mieux cerner sa propre pratique et c'est pour cette raison que nous avons fini par travailler en binôme (cf. chapitres 10 et 11), sans même nous apercevoir du glissement opéré dans nos positionnements respectifs. Claire Granjon est orthophoniste de formation. À la fin des années 1990, alors qu'elle exerce déjà le métier de conteuse, elle rencontre la conteuse sourde Zohra Abdelgheffar. En 1998, elles créent la compagnie *À mains et à mots* et se mettent à raconter simultanément en français parlé et en LSF. En travaillant à deux, elles

30. C'est d'ailleurs Nadine Decourt qui m'a introduite auprès d'elle.

31. Je rapporte ici des observations dont Nadine Decourt m'a fait part oralement lors de nos nombreux échanges au sujet de nos travaux communs et respectifs, d'où l'absence de référence bibliographique.

32. Les observations réalisées auprès d'elle dans ce cadre seront rapportées dans le chapitre 8.

33. Lors de l'entretien autour des photographies, Lila Khaled dira : « Si on me demande si je suis une conteuse qui fait des gestes, a priori, je dis non. [...] Avant notre rencontre, je ne me voyais pas du tout gesticuler. ».

parviennent à rassembler les publics sourds et entendants. Dix ans plus tard, le binôme ralentit ses activités, maintenant malgré tout des interventions dans des musées (visites contées). Claire Granjon intervient depuis lors plus souvent « en solo » ce qui ne l'empêche pas de mobiliser la LSF (ou plus exactement de pratiquer le français signé³⁴). Elle raconte des histoires provenant « du monde entier » dans les lieux de contage arpentés par la plupart des conteurs contemporains : établissements scolaires, musées, centres sociaux, bibliothèques etc. Comme Lila Khaled, elle s'adresse à tous les âges. L'envie de sensibiliser les entendants au monde des sourds reste un objectif pour la conteuse, et son contage se caractérise par une gestuelle particulièrement éloquente et bien contrôlée. Je l'ai rencontrée la même année que David Desaleux (en 2010) alors qu'elle travaillait sur un spectacle en compagnie de Lila Khaled. J'ai été frappée par son souci de trouver le « geste le plus juste », et son profond respect de ladite « culture sourde ». Pour Claire Granjon, pas question d'employer la LSF sur scène si elle n'a pas encore travaillé sur les subtilités linguistiques (le bon registre de langue, le bon lexique etc.) permettant de "bien dire" le conte.

Ainsi, au moment de l'entretien, les deux conteuses étaient déjà largement sensibilisées à la question de la gestuelle. J'étais donc en terrain favorable pour partager avec elles mes réflexions. Ensemble, nous avons pu mettre en dialogue pratique artistique du contage et théories anthropologiques sur la gestuelle pour qu'elles s'étaient et s'éclairaient l'une l'autre.

À cet égard, la maîtrise de la LSF par Claire Granjon a joué un rôle crucial. Si en tant que conteuse elle apportait déjà beaucoup à la réflexion collective, en tant que locutrice de cette langue, elle devenait un interlocuteur privilégié pour penser la gestualité. Sa place dans le cadre de cette expérimentation mérite d'être explicitée avec plus de soins, tant elle soulève des problématiques spécifiques.

7.3.2 L'apport du regard d'une locutrice de la LSF

Lorsqu'elle décline les pistes qu'il est possible d'ouvrir pour ethnographier la gestuelle des conteurs, Liliane Sorin-Barreteau mentionne l'intérêt de s'inspirer du « langage des sourds-muets » :

« Pour décrire des gestes, une des premières tâches serait de constituer un corpus au même titre que l'on établit des lexiques pour l'étude d'une langue. Pour cela, il conviendrait de travailler auprès d'informateurs vivant ou ayant vécu en contact avec des sourds-muets

34. Les signes accompagnent le français oral et sont "disposés" selon la syntaxe de la langue française et pas de la LSF.

et donc connaissant bien leur répertoire gestuel. » (Sorin-Barreteau, 1982 : p. 41)

La spécialiste du conte ne tentera pas l'expérience. Néanmoins, le fait qu'elle en émette le souhait la distingue de la plupart des chercheurs intéressés par le geste et l'oralité.

Dans la majorité des travaux consacrés à ces thèmes, l'existence de la langue des signes est complètement éludée ou rapidement évacuée du champ de l'étude sous prétexte qu'il s'agit là d'un cas trop particulier. Yves Delaporte (1998 ; 2002), anthropologue spécialisé dans l'étude de ladite « culture sourde » signale que la négligence est de plus large envergure et renvoie à l'histoire des sourds en France. Selon lui, les « langues gestuelles sont purement et simplement occultées par le savoir universitaire, comme elles l'ont très longtemps été par l'ensemble de la société³⁵ » (1998 : p. 49).

Travailler sur les gestes en compagnie d'une locutrice de la LSF a conduit notre petite équipe pluridisciplinaire à aller à contre-courant de la posture majoritairement adoptée jusque là dans les sciences humaines et les sciences du langage à l'égard des sourds et leurs langues. Cela dit, les signes gestuels ne sont pas devenus notre objet d'étude. Avec le photographe et les deux conteuses, nous avons suivi exactement le même raisonnement que le spécialiste de la communication non verbale Jacques Cosnier (autre chercheur parmi les rares à avoir accepté de faire un "détour" du côté de la langue des signes pour l'étude de la langue et des gestes) :

« Tout se passe comme si le point de vue spontanément adopté était de savoir comment les entendants peuvent aider les sourds ou leur apprendre quelque chose, en l'occurrence à communiquer ; je voudrais envisager la question inverse : qu'est-ce que les sourds peuvent apprendre aux entendants dans ce domaine ? » (Cosnier, 1989 : p. 14)

Autrement dit, nous avons considéré que nous sortirions enrichis d'un échange sur la langue des signes³⁶. La locutrice de la LSF a été vue comme une "experte en matière de gestes". Elle nous a notamment aidés à comprendre la façon dont

35. Je ne m'attarderai pas ici sur les raisons et l'histoire de cette occultation puisque ce n'est pas le lieu d'y revenir. À cet égard, le lecteur pourra se référer aux travaux de Christian Cuxac (1986), d'Yves Delaporte (2002) ou encore d'Agnès Millet et Isabelle Estève (2012) : tous analysent les causes et les conséquences de l'interdiction de la langue des signes à l'école à partir de 1880 (le Congrès de Milan). Du côté de la négligence dans la sphère scientifique, signalons un court article de Jacques Cosnier, (1989) dans lequel le linguiste commente l'incompatibilité de l'étude de cette langue avec les théories en linguistique structurale, et aussi le travail de Nathalie Lachance (2007) qui concerne plus directement l'anthropologie.

36. De mon côté, ce désir d'apprendre des sourds et des locuteurs de la langue des signes est aussi né des activités que je menais en parallèle de mon doctorat. Réalisant, pour des chaînes de té-

la gestuelle pouvait faire naître des images.

Bien sûr, il convenait de rester attentif à ne pas assimiler les signes de cette langue à un mime universel et de bien distinguer les gestes composant la LSF à ceux accompagnant le français oral. Les gestes que nous cherchions à étudier étaient culturellement conditionnés et parfois même issus de conventions, mais ils ne constituaient pas un système linguistique à part entière. Parce qu'elle était habituée à jongler entre LSF et français oral dans le cadre du contage, Claire Granjon a su trouver les "lieux" de rencontres entre les deux comportements kinésiques. Elle a su cibler avec justesse les apports que pouvait présenter sa connaissance de la LSF à la compréhension de la gestuelle des conteurs (cela sera relaté et exemplifié dans le chapitre 8).

Ainsi, en explorant les frontières entre gestuelle et signation, nous avons trouvé encore une autre façon de mettre à l'épreuve de l'expérimentation la performance orale des conteurs.

7.3.3 Les "scènes" de restitution de l'expérimentation

Cette collaboration a connu des prolongements au niveau de la recherche et au niveau de la pratique artistique.

Suite à l'expérimentation avec le photographe et à l'échange lors de l'entretien, Lila Khaled et Claire Granjon ont eu envie de raconter à deux voix le conte *Les Lignes de la main*. Grâce à nos discussions, elles ont trouvé des manières de tresser avec les trois langues (arabe, français, LSF), les deux versions du conte, et leurs deux gestuelles. Le 20 mai 2011, elles ont présenté ce contage en ma présence lors d'un spectacle spécialement organisé pour l'occasion au Centre Culturel Œcuménique de Villeurbanne (CCO).

Par la suite, Lila Khaled et David Desaleux m'ont, chacun à leur tour, accompagnés sur les "scènes scientifiques" afin d'exposer les résultats de notre recherche (participation aux Journées d'études internationales *Entre lien et hyperlien, en oralité* à l'Université Lyon 2 en octobre 2011 avec la conteuse³⁷ et contribution au colloque *Image et Spectacle* à l'Université Libre de Bruxelles en mai 2012 avec le photographe³⁸).

En avril 2012, nous avons exposé les photographies et les dessins dans l'espace culturel de l'Université Lumière Lyon 2. L'enquête était cette fois présentée sous

l'évision, des sous-titres télétextes destinés aux sourds et malentendants, j'étais déjà sensibilisée à la délicate question de la surdité.

37. On retrouvera une vidéo de la communication en compagnie de Lila Khaled en suivant ce lien : http://25images.ish-lyon.cnrs.fr/player/player.php?id=81&id_sequence=467

38. Cette communication a été suivie d'une publication (Drouet, 2012).

l'angle des arts plastiques et des arts visuels.

Ainsi, nous avons pu restituer les résultats de cette expérience sur nos "scènes" respectives : celle du spectacle vivant pour les conteuses, celles des manifestations scientifiques pour l'anthropologue et celle de l'exposition pour le photographe et les dessinateurs. Dans tous ces "espaces de restitution", le dialogue entre arts de la parole, arts de l'image et sciences humaines a été prolongé, à chaque fois de façon singulière. Discours scientifique et propos artistiques se sont répondus et entremêlés, faisant surgir des rapprochements inédits ainsi que de nouvelles façons de dire, de raconter, de montrer et de démontrer.

Par souci de concision, je ne reviendrai pas ici sur les bénéfices respectifs de chacune de ces expériences de restitution pour la recherche. Je me contenterai de relater la mise en place de l'exposition de photographies et de dessins en mettant en exergue les problématiques sous-jacentes à celle-ci, parce qu'il s'agit, me semble-t-il, de la modalité de restitution qui prête le plus à réflexion au sujet de la diffusion des savoirs anthropologiques.

La première tâche, pour préparer l'exposition, a été de sélectionner les images et les textes. David Desaleux s'est chargé de trier les photographies après avoir lu la retranscription de l'entretien mené avec Claire Granjon et Lila Khaled. Sur les trois cents photographies, il a en retenu seize. De mon côté, j'ai trié les dessins en m'attachant à conserver ceux qui étaient les plus éloquents vis-à-vis du propos à tenir sur la gestuelle des conteurs. Au final, sur la quarantaine de croquis réalisés, il en restait seize également (six croquis de gestes ou mimiques et dix illustrations). J'ai aussi sélectionné huit extraits d'entretiens (citations de Lila Khaled et Claire Granjon) et trois citations de chercheurs (Geneviève Calbris, Yves Delaporte et David Le Breton) qui avaient été des déclencheurs de discussions lors de l'entretien.

Notre objectif, lors de ce travail préparatoire, était de trouver une façon de donner à voir simultanément les coulisses et les résultats de l'expérimentation. En d'autres termes, nous voulions tenir un propos sur la méthode d'enquête tout autant que sur la gestuelle des conteurs.

Nous avons formé une sorte de nébuleuse composée de croquis de gestes, photographies de mouvements et de textes courts (citations et bribes d'entretiens). La forme de cet ensemble composite visait à représenter le remue-méninge collectif et son contenu permettait de donner à voir nos "données" et notre matière réflexive (cf. figure 7.2).



FIGURE 7.2 – Photographie du mur d'exposition

Sous la nébuleuse, nous avons disposé en ligne une série de cadres dans lesquelles on pouvait retrouver le "texte" du conte *Les Lignes de la main*³⁹ illustré (cf. figure 7.3). Cela nous a permis de ne pas complètement évacuer le récit de l'espace d'exposition. De cette manière, nous avons également pu signifier aux spectateurs que les réflexions et images exposées dans la nébuleuse étaient toutes relatives à l'énonciation d'une certaine histoire.

Quelques temps avant l'inauguration, j'ai écrit un texte présentant les différentes étapes et les principales visées de cette aventure expérimentale. J'ai également demandé aux conteuses d'écrire quelques lignes sur leur conception du métier et sur leur rapport au conte *Les Lignes de la main*. Nous avons accroché ces textes de présentation à gauche de la nébuleuse (cf. figure 7.2).

Lors de l'inauguration, conteuses et chercheure ont eu un autre espace de parole : j'ai introduit la séance par une présentation rapide du contexte et de l'intérêt de l'enquête du point de vue de la recherche, les conteuses ont raconté *in situ* leur version trilingue des *Lignes de la main*. Le photographe et les dessinateurs se sont montrés moins loquaces, le fruit de leur travail ayant déjà la part belle dans l'espace d'exposition.

Ainsi, dans ce cadre, nous sommes parvenus à donner un espace d'expression aux trois différents types de partenaires, tous co-auteurs de l'exposition : artistes de

39. Transcription de la version du conte narrée par Lila Khaled, que le lecteur pourra retrouver en annexe A.8.



FIGURE 7.3 – Photographie d'un des ensembles composant l'espace d'exposition

l'image, artistes de la parole et chercheure. Chaque discipline – l'anthropologie, la photographie, le dessin et l'art du récit – a également trouvé un espace pour se déployer. Chacun ayant mis son art ou sa pratique en chantier au profit de l'expérimentation, cette exposition a été pensée comme un espace ouvert sur les ateliers des uns et des autres, un espace dans lequel l'aspect expérimental était pleinement assumé.

Au travers de ce dispositif de restitution, nous avons (dé)montré qu'il n'existait pas seulement deux manières de s'emparer de l'image : l'une, instrumentale, plutôt réservée aux chercheurs ; l'autre, expressive, plutôt réservée aux artistes. L'exposition a prouvé que des images conçues par des artistes pouvaient servir la recherche, faire advenir ou enrichir la réflexion théorique, mais aussi montrer cette recherche (servir de support pour un autre type de démonstration scientifique). Ainsi, le dialogue interdisciplinaire, notamment quand il met en jeu des disciplines artistiques aux côtés des disciplines scientifiques, me semble ouvrir des pistes riches et inédites au niveau de la diffusion de la recherche demeurant encore bien peu explorées. Si l'on considère depuis déjà de nombreuses décennies que l'étude du corps exige le recours à de nouveaux supports et de nouvelles méthodes en anthropologie, peut-on aujourd'hui faire l'impasse sur les modalités de diffusion qui leur sont corrélatives ? Il me semble que beaucoup de chantiers restent encore à être mis en œuvre du côté des publics et de la diffusion de la recherche anthropologique, bien qu'un grand nombre de débats aient déjà été

soulevés dans la discipline (voir, à ce sujet, la synthèse proposée par Luke Eric Lassiter en 2005).

Dans le chapitre suivant, les résultats de cette expérimentation vont être présentés d'une autre manière. La logique relative à l'écrit – la *raison graphique* (Goody, 1979 [1977]) – présidant dans ce document, je vais pouvoir inscrire nos réflexions dans un réseau d'intertextualité et dans un cadre théorique tout en donnant à voir quelques-unes des images.

*

* *

Tout au long de ce chapitre, j'ai tenté de montrer que les considérations d'ordre méthodologique soulevaient une série de problèmes épistémologiques. Proposer un tour d'horizon des solutions techniques élaborées pour étudier la parole et le geste dans la discipline et prendre le temps de revenir sur les enjeux d'une collaboration ethnologue/photographe m'a permise, en outre, de mieux faire ressortir la singularité des dispositifs et positionnements adoptés dans le cadre de cette recherche tout en montrant qu'ils s'inscrivaient dans le prolongement d'autres travaux. Je suis aussi revenue sur les différentes étapes de notre processus d'enquête expérimental en soulignant les qualités heuristiques de chacune d'entre elles.

Il est temps, maintenant, de quitter les coulisses de l'enquête pour poursuivre l'analyse du contage à l'échelle de la scène.

QUAND LES GESTES CONTENT

Avec le photographe, les deux conteuses et les dessinateurs, nous nous sommes demandés ce que peuvent raconter les gestes lorsqu'ils sont mobilisés par des artistes de la parole, mais aussi par quelles modalités et quels truchements ces gestes peuvent devenir passeurs d'histoires. Qu'avons-nous pu découvrir à ce sujet ?

Je veillerai, dans ce chapitre, à mettre en perspective les résultats de cette enquête avec les théories ou hypothèses d'autres chercheurs sur la gestuelle, notamment en reprenant certaines des typologies qu'ils ont élaborées. Précisons aussi que l'analyse présentée ici a déjà fait l'objet d'une publication scientifique (Drouet, 2012).

8.1 L'HABILETÉ KINÉSIQUE DU CONTEUR

William Labov (1993 [1978]) et à sa suite David Lepoutre (2001 [1997]) ont démontré que les « insultes rituelles » (ou vannes) étaient des situations de parole dans lesquelles les locuteurs se montraient extrêmement adroits¹. Geneviève Calame-Griaule (1982 ; 1999 ; 2008) et Liliane Sorin-Barreteau (1982) sont par contre restées assez évasives sur l'habileté du conteur en matière de gestuelle.

Pourtant, comme j'ai déjà pu le signaler dans le chapitre 6, la stylisation en littérature orale, n'est pas un épiphénomène. En dehors des temps de contage, les conteurs n'ont de cesse de travailler sur le maniement de la parole (en accordant de l'attention à leurs gestes, à leur voix, au verbe) parce qu'ils savent que cela aura un fort impact lors de l'énonciation. On se demandera ici de quelle intelligence kinésique le conteur fait preuve lorsqu'il exerce son art.

1. Il s'agit même de la principale thèse de William Labov concernant les « insultes rituelles ». Il note, à la fin du chapitre consacré aux vannes : « Et c'est là qu'il apparaît à l'évidence [...] que les locuteurs qui ont pour moyen de communication le vernaculaire noir-américain comptent parmi les plus doués et les plus efficaces de la communauté anglophone. » (Labov, 1993 [1978] : p. 503).

8.1.1 Un locuteur agile

J'ai déjà pu souligner que les effets stylistiques oraux sont plus marqués lors du contage que dans le parler ordinaire (cf. chapitre 6). Deux autres observations viennent renforcer ce constat ; où l'on va voir que les conteurs sont autrement soucieux de contrôler leurs mouvements lorsqu'ils content que lorsqu'ils sont engagés dans un autre type d'échange parolier.

Plusieurs spécialistes de la communication non verbale ont remarqué qu'un locuteur hésitant multipliait les gestes paraverbaux (Cosnier et Brossard, 1984 ; De Fornel, 1990), en particulier les gestes « d'auto-contact » (se gratter la tête, se toucher le visage etc.). Or, on ne retrouve aucun geste de ce type dans les photographies de David Desaleux. Si les deux conteuses focalisent de nombreux mouvements sur leur propre corps, ceux-ci sont toujours directement reliés aux paroles qu'elles prononcent (c'est-à-dire au récit)². Comment expliquer cette absence ?

Dans la conversation ordinaire, les gestes d'auto-contact peuvent servir à devancer un échec de communication (manifester sa gêne, atténuer les effets d'une expression trop crue etc.) (De Fornel, 1990), alors que quand ils surviennent dans le cadre du contage, il est souvent trop tard : l'interaction conteur/public a déjà échoué. La conteuse lyonnaise Agnès Chavanon m'a par exemple relaté un moment de contage au cours duquel la narratrice, encore débutante dans le métier, ne cessait de tordre son pied dans sa chaussure tout au long de la passation du conte. Ce petit élément n'a pas échappé au public, et Agnès Chavanon dit avoir « bloqué » son écoute avant la fin de l'histoire tant elle était gênée de percevoir l'état émotionnel de la conteuse. Ainsi, les conteurs se doivent d'avoir une parole très assurée et éviter tout signe qui témoignerait d'une quelconque hésitation. Ils n'évincent pas ces mouvements-là parce qu'ils se montrent moins "beaux" que les autres, mais parce qu'ils pourraient mettre en péril la passation du conte.

La seconde observation renvoie à des moments décisifs pour le conteur : l'entrée dans le temps de la performance (décrite dans le chapitre 6) et la fin de la narration. Dans les photographies de la figure 8.1, les conteuses se trouvent dans ces temps charnières : Claire Granjon n'a pas encore commencé à raconter (elle s'y apprête) et Lila Khaled vient tout juste de terminer son récit.

2. Par ailleurs, signalons que quand le conteur anime de tout son corps un personnage, il peut arriver qu'il mime les gestes d'un locuteur mal à l'aise. Dans ce cas, il est entendu que le geste auto-contact est celui du protagoniste et qu'il n'émane pas directement du conteur lui-même.



FIGURE 8.1 – *Attitudes kinésiques aux moments charnières de la performance*

Il est notable que Claire Granjon se prépare à faire un véritable effort : son attitude rappelle celle qui est adoptée par les amateurs d'arts martiaux. Ce mouvement semble lui servir pour se concentrer, pour préparer son corps. Lors de l'entretien autour des photographies, Claire Granjon explique à quel point il lui est nécessaire de s'étirer avant d'entrer sur scène. En situation de spectacle, elle ne procède pas comme ici, dans le studio du photographe. L'assouplissement se fait en coulisses, hors de la vue des spectateurs.

Lila Khaled adopte de son côté une attitude qu'elle pourrait tout à fait avoir sur scène, à la fin d'un moment de contage. Son geste n'est pas illustratif, il ne correspond plus au "film-conducteur"³ du récit. Ce qui se joue ici est d'un autre ordre : la conteuse se recentre, rassemble ses mains sur sa poitrine afin de ponctuer la narration. L'effet sur le spectateur est considérable : l'espace-temps du récit semble disparaître, comme s'il s'étiolait entre les deux mains fermées. Simultanément, le corps de la conteuse – sa présence en tant que sujet parlant – redeviennent plus saillants. À partir de là, il est possible de retrouver des gestes d'auto-contact car la conteuse vient tout juste de quitter son rôle de narratrice.

Grâce au constat de l'absence des gestes d'auto-contact et à l'examen de ces deux photographies, on comprend que le contage est une parole qui requiert une activité kinésique extra-ordinaire (au sens strict du terme). Si ces premières observations laissent penser que le conteur doit se montrer habile, il faut pousser plus loin l'investigation afin de dégager plus précisément les savoir-faire ou compétences requises.

3. Expression commentée dans la section 6.2. Précisons à nouveau que j'emprunte l'expression à la conteuse Muriel Bloch (1999 : p. 168).

8.1.2 Palette kinésique et justesse gestuelle

C'est la discussion avec Claire Granjon qui s'est montrée la plus instructive à ce niveau. La conteuse, de par sa connaissance de la langue des signes, était capable de mettre en mots et donc de révéler des usages ou comportements kinésiques. Au travers de ses dires, certains savoir-faire des conteurs en matière de gestualité nous sont apparus. Ici, je vais revenir sur deux "prises de conscience" qui sont advenues lors de notre expérimentation.

Au préalable, il est quand même nécessaire de préciser comment les considérations autour de la LSF peuvent être mises en dialogue avec une étude de la gestuelle des conteurs en tentant de répondre succinctement à ces deux questions : pourquoi peut-on dire que la maîtrise de la LSF par Claire Granjon nous a été utile ? Dans quelle mesure la gestualité des locuteurs de cette langue et celle des conteurs peuvent-elles être mises en parallèle ? (cela complètera ce qui a déjà été dit à ce propos dans le chapitre 7)

Pour s'exprimer, les locuteurs de la LSF se doivent de suivre une véritable grammaire (ou syntaxe). Les façons de se mouvoir sont encadrées par une série de règles. Par conséquent, ils font preuve d'une très bonne conscience et maîtrise de leur propre motricité. C'est parce que Claire Granjon était dotée de cette capacité à se montrer réflexive sur sa propre gestuelle – en d'autres termes, parce qu'elle disposait d'une très bonne compétence kinesthésique⁴ – que son apport s'est avéré considérable dans le cadre de notre expérimentation. L'habileté kinésique d'un conteur en langue orale n'est fort probablement pas aussi prégnante que celle d'un locuteur de la LSF. Manipuler avec adresse ses gestes est bien plus décisif pour celui qui s'exprime en langue des signes.

Cela dit, chez les conteurs, l'habileté ressort d'une intelligence kinésique tandis que chez les locuteurs de la LSF (qu'ils soient ou non conteurs) cela est de l'ordre d'une véritable *compétence linguistique* – au sens donné au terme par Noam Chomsky : « la connaissance que le locuteur-auditeur a de sa langue. » (1971 : p. 13). Les premiers se fient à des savoirs empiriques et des codes implicites⁵ dont ils ne mesurent que partiellement la portée, les seconds disposent d'un lexique (un ensemble de signes, c'est-à-dire de gestes codifiés) doublé d'une maîtrise kinésique. Dans le cadre de cette étude, il serait donc abusif d'avancer que tout ce qui concerne la pratique de cette langue renseigne sur la gestualité des conteurs.

4. L'anthropologue Yves Delaporte a déjà montré que le regard des personnes sourdes et mal-entendantes étaient particulièrement affûté (Delaporte, 1998).

5. Il ne faut pas oublier que les gestes paroliers sont culturellement conditionnés, comme l'ont montré notamment Ray Birdwhistell (2000 [1970]) et Geneviève Calbris (1989).

Néanmoins, les savoir-faire et les exigences des deux types de locuteurs se rejoignent en divers endroits. Chez les uns et les autres, on retrouve notamment le souci de savoir montrer par les gestes. Autrement dit, conteurs et locuteurs de la LSF sont particulièrement attentifs à l'iconicité de leur gestuelle⁶. C'est autour des gestes iconiques et de la façon de les employer qu'ont tournées la plupart de nos discussions avec Claire Granjon. C'est à ce niveau qu'il s'est avéré que l'on pouvait mettre en parallèle LSF et contage.

Lors de l'exercice de contage en binôme, Claire Granjon a dû trouver une façon d'accompagner par des gestes la parole de sa collègue. Alors que Lila Khaled décrivait les réactions d'un des protagonistes de son récit, Claire Granjon s'est mise à les traduire gestuellement. À certain moments, elle s'est véritablement mise dans la peau du personnage, elle l'a incarné de tout son corps (cf. photo de droite, figure 8.2). À d'autres, elle a utilisé ses doigts pour montrer que les jambes du personnage tremblaient, qu'il hésitait, qu'il était apeuré (cf. photo de gauche, figure 8.2).



FIGURE 8.2 – Deux façons de faire advenir une image en LSF

Ces différentes modalités pour faire advenir une image par le geste sont connues de tous les locuteurs de la LSF. Il s'agit en quelque sorte d'une palette kinésique qu'ils ont à leur disposition. L'anthropologue Yves Delaporte l'a illustré au travers d'un autre exemple :

6. En LSF, les gestes iconiques ne sont pas toujours des signes à proprement parler. En effet, la nature de ces gestes – leur capacité à montrer – dispensent parfois le locuteur de recourir aux structures linguistiques plus codifiées. C'est ce que souligne aussi l'anthropologue Yves Delaporte : « Les sourds peuvent se faire comprendre sans utiliser aucun des milliers de signes qu'ils ont à disposition. Autrement dit, ils peuvent parler sans lexique. » (Delaporte et Pelletier, 2002 : p. 21). Notons, par précaution, que la langue des signes n'en est pas pour autant une sorte de parler universel ou un art du mime.

« C'est qu'il y a bien des manières de dire une même chose en langue des signes, en adaptant différents degrés de stylisation de la réalité. Soit la lampe d'Aladin, dans un conte des Mille et une nuits, comment la représenter ? On peut faire le signe standard pour "lampe" suivi du nom Aladin. C'est une traduction mot à signe. Plus ordinairement, on reproduira de manière stylisée la forme de la lampe magique avec son anse et son effilé. Mais le locuteur peut également transférer la lampe sur la totalité de son corps. Il devient alors lui-même la lampe. » (Delaporte et Pelletier, 2002 : p. 483-484)

En rappelant cette expérience de contage en binôme à Claire Granjon lors de l'entretien et en lui soumettant cette citation, nous nous rendons compte que cette gamme n'est pas seulement connue des locuteurs de la LSF. Elle concerne tout autant les conteurs. En effet, ne retrouve-t-on pas ici les mêmes subtilités de langage gestuel que celles qui ont été décrites dans le chapitre 6 ?

En m'arrêtant sur trois exemples de gestes et/ou postures iconiques (ce que j'ai nommé les esquisses), j'ai montré qu'il existait différentes modalités kinésiques pour faire advenir une image : la conteuse Myriam Pellicane proposait de figurer un personnage de son conte (la "fiancée jalouse") par le biais d'un mouvement du poignet et d'une articulation de sa main (cf. figure 6.3) ; Lila Khaled illustre gestuellement une action (cf. figure 6.2) ; Mariette Vergne animait le personnage de Pierrot en usant de tout de son corps (cf. figure 6.1). À y regarder de plus près avec les deux conteuses lors de l'entretien, nous nous apercevons que les conteurs jonglent d'un registre à l'autre selon le moment du conte, selon le message qu'ils souhaitent transmettre. Leur choix n'est pas arbitraire, il peut à chaque fois être justifié d'un point de vue sémantique ou dramaturgique.

Ainsi, lors de l'entretien, ce qui était déjà sous mes yeux et ceux de Lila Khaled depuis de nombreuses années est éclairé sous un nouveau jour. Nous nous apercevons que les conteurs disposent d'un vrai savoir-faire pour piocher dans une gamme ou palette kinésique.

Toujours lors de l'entretien, Claire Granjon propose à Lila Khaled de corriger certains de ses gestes qui, selon elle, ne sont « pas justes au niveau de l'image ». Les gestes en question évoquent les mouvements de la mer.

À la fin du conte (retranscrit en annexe A.8), Lila Khaled décrit successivement six états d'agitation de la mer allant du clapotis au déchaînement. Elle cherche à traduire l'intensification du ressac en faisant des mouvements de plus en plus amples (cf. figure 8.3).



FIGURE 8.3 – *L'intensification des mouvements pour évoquer la mer déchaînée*

La critique de Claire Granjon porte justement sur l'amplitude des mouvements, en particulier au moment où la mer se retire :

« En langue des signes, si tu fais arriver un lapin par exemple, tu as un geste spécifique. Si c'est un autre animal, tu ne vas pas le faire arriver de la même façon. [...] De la même manière, la mer qui est plate, tu ne la fais pas se retirer n'importe comment, ou alors tu risques de faire partir un mur d'eau au niveau de l'image. Ou alors, c'est que tu imagines qu'il y a une cascade. »

Précisons que l'acuité vis-à-vis de la "justesse iconique" dont fait preuve Claire Granjon n'est pas l'apanage des locuteurs de la LSF, bien qu'ils en soient particulièrement bien dotés. On se rappellera par exemple que Myriam Pellicane a fait une véritable recherche du côté des gestes du Kung Fu pour trouver le bon geste à employer et qu'elle veille à en faire bon usage lorsqu'elle raconte. L'intérêt premier n'étant pas d'améliorer la beauté de ses mouvements, mais bien d'en maîtriser la portée sémantique : faire en sorte qu'ils témoignent au mieux de la réalité en train d'être décrite, faire en sorte qu'ils délivrent au mieux le message. De plus, Claire Granjon ne donne pas un cours de contage en LSF à Lila Khaled. Elle reste dans l'optique de l'aider à peaufiner sa narration orale car elle est consciente que les règles de la LSF révèlent des modes de conduites déjà utilisés

par les conteurs.

Claire Granjon rappelle ici à Lila Khaled qu'il est important pour un conteur de bien délimiter et convenablement gérer son espace de monstration (ce qui correspond à l'espace de signation pour les langues de signes) ; une sorte de petit théâtre qui va prendre place devant lui. Dans cet espace virtuel, le conteur va donner vie au récit en faisant arriver et repartir des actants ou, comme ici, en animant un décor. Cela peut rappeler les observations de Geneviève Calame-Griaule au sujet du « carré du conteur ». Le conteur, dit-elle, « maintient ses gestes à l'intérieur d'une sorte de carré que l'on peut tracer autour de la tête, des épaules et du buste » (1999 : p. 158).

Lors du contage en binôme, on remarque que Claire Granjon a veillé à ne pas transiger avec cette règle de grammaire gestuelle (cf. figure 8.4) : ses mains restent bien parallèles au sol, comme alignées sur la scène d'un petit théâtre virtuel.



FIGURE 8.4 – *Deux gestuelles pour exprimer les mouvements de la mer*

En outre, durant l'entretien, Lila Khaled nous fait remarquer que le conteur Yannick Jaulin parvient à respecter au mieux cette règle de conduite, ce qui a pour effet d'aider le spectateur à bien suivre le fil du récit :

« Yannick Jaulin est sur scène tout seul, il raconte l'histoire d'un facteur. [...] Et, en fait, il a, autour de lui, chacun des personnages et il nous en donne le visuel. Et à la fin du conte, il refait un tour de piste,

et chaque personnage est au même endroit. Et nous aussi on les retrouve, il les a tellement bien installés ! Il commence à parler de tel personnage, et on sait tous là où il les a placés. »

On note ici à quel point les conteurs (du moins beaucoup d'entre eux) se montrent vigilants pour livrer à leur public leur film-conducteur. Par ailleurs, n'est-ce pas un autre élément qui rattache leur pratique aux arts visuels ?

Le cinéaste Nicolas Philibert, découvrant la LSF lors du tournage du documentaire *Le Pays des sourds* (1993), s'étonne d'y retrouver certaines règles de la narration cinématographique. Son professeur, dit-il, lui demandait de faire des signes qui « ne soient ni trop étriqués ni trop amples », de façon à créer un espace « qui correspond exactement à celui que les cinéastes du monde entier désignent sous le nom de plan américain » (1993 : p. 8). Le linguiste Christian Cuxac compare lui aussi le récit en LSF au récit filmique :

« Ce qui est donné à voir, dans le cadre du traitement narratif, est assez semblable aux successions de plans caractéristiques du traitement narratif cinématographique. » (Cuxac, 2003 : p. 20)

Rien n'empêche désormais de faire le même rapprochement avec la gestualité des conteurs, quoiqu'il faille néanmoins préciser que tous n'ont pas la même dextérité en la matière, ni la même envie de faire "passer le récit" par leur corps (les pratiques du contage sont extrêmement variées).

Ces retours sur expérience permettent de montrer que le choix d'un geste iconique lors du contage n'est ni innocent, ni arbitraire. Et ce, même si les conteurs ne sont pas toujours capables d'explicitier le cheminement qui les a conduits à faire leur sélection.

De fait, ce qui est spectaculaire lors du contage n'est pas la présence des conteurs sur scène, mais plutôt l'emploi qu'ils font des gestes, mimiques, attitudes. Leurs corps, lorsqu'ils content, semblent devenir des théâtres ou des écrans. Les gestes servent à montrer le récit ; ils en deviennent les ancrages, les relais, les supports, voire même les tremplins. C'est aussi grâce à eux que le conte pourra, *in fine*, être considéré par les spectateurs comme un "objet actif" (une histoire qui leur parle, les interpelle).

Mais les gestes sont-ils seulement des "outils pour faire voir" ? Ne remplissent-ils pas d'autres fonctions ?

8.2 LES GESTES NARRATIFS ET L'INTERRELATION

L'expérience de Geneviève Calame-Griaule auprès des conteurs nigériens a permis de mettre en évidence que les gestes ont « une fonction d'aide-mémoire » pour le narrateur (2008 : p. 93). Nous avons pu le vérifier de nouveau de notre côté car les deux conteuses ont confirmé, face aux photographies (notamment celles qui sont reproduites en figure 8.5), qu'elles intègrent certains gestes en même temps que la trame narrative et que la matrice kinésique retenue les aide à garder en tête le fil du récit. Au bout d'un moment, certains mouvements deviennent apparemment routiniers, au point qu'ils constituent en quelque sorte ces « clichés » ou « formules » gestuelles décrits par Marcel Jousse (2008 [1974,1975,1978]).



FIGURE 8.5 – *Réccurrence des gestes et mimiques d'une narration à l'autre*

Mais ce besoin de retenir la matrice kinésique ne laisse-t-il pas aussi entendre que les gestes ont une éloquence, que c'est également à travers eux que l'histoire se raconte ?

Jusqu'à présent, dans cette thèse, l'éloquence du geste a été considérée comme un truisme (c'est-à-dire aussi comme un postulat, un acquis). Il s'agit maintenant d'aborder plus frontalement la question ; d'interroger l'apparente évidence.

8.2.1 L'éloquence des gestes

Il est banal de dire que les gestes sont étroitement associés à la parole lors de la narration. On peut même affirmer que l'indissociabilité entre gestes et parole est un axiome ne pouvant être remis en cause, du moins si l'on exclut le cas du contage en langue des signes. Cela dit, cerner les différents liens qui les unissent est une entreprise délicate.

Geneviève Calbris (1985 ; 1989) s'est déjà attelée à la tâche, mais au niveau plus "général" des gestes paroliers. Dans un article entièrement consacré à cette question (Calbris, 1985), elle dégage une typologie simple des rapports gestes/parole. Selon elle, trois grands types de relations peuvent être distingués : les gestes qui « remplacent » l'énoncé, les gestes qui sont « complémentaires » de l'énoncé et les gestes qui « illustrent » l'énoncé⁷. D'un type à l'autre, les gestes sont de moins en moins prédominants sur la parole. Ils apportent une information un peu moins importante quand ils complètent la parole que lorsqu'ils la remplacent et sont presque redondants lorsqu'ils l'illustrent.

Lors de l'entretien, j'ai soumis cette typologie aux deux conteuses⁸(cf. guide d'entretien, annexe A.6). Les échanges autour de celle-ci ont été fort utiles pour cerner la fonction du geste dans l'activité narrative.

Nous avons relevé quelques cas de gestes isolés d'un énoncé oral, c'est-à-dire de gestes remplaçant la parole. Il s'agit de gestes qui apparaissent dans les moments du récit où le suspense est à son comble, ou alors dans les moments tragiques. L'exemple le plus évident est le geste produit par Lila Khaled dans la figure 8.6.

À cet instant, la conteuse incarne la principale protagoniste du conte *Les Lignes de la main* – une grand-mère – et est déjà engagée dans le développement du dernier motif de l'histoire. Voici, en résumé, la situation annonçant et préparant la chute du conte : un jeune enfant vient d'être emporté par les flots, malgré la tentative de sauvetage entreprise par sa grand-mère. Cette dernière a essayé de retenir l'enfant par les cheveux, mais sa force n'a pas été suffisante face à la mer déchaînée. Avant d'adopter cette attitude, Lila Khaled a déjà décrit oralement la scène finale : « Elle pleura toute la nuit. Quand le soleil vint sécher ses

7. Précisons qu'elle exclut d'office « les gestes (auto)synchronisateurs qui scandent l'énoncé du locuteur ou de l'interlocuteur » (Calbris, 1985 : p. 66). Suivant sa logique, je ne traiterai pas de ces gestes tout de suite, mais y reviendrai longuement à la fin du chapitre.

8. La parole n'ayant pas été enregistrée au moment de la prise de vues, il était bien évidemment nécessaire que les conteuses parviennent à rattacher les images au moment précis du contage. Cela ne leur a apparemment posé aucun problème. Comme je l'avais présumé lors de la mise en place de ce dispositif (cf. section 7.2), leur style oral était suffisamment calibré pour qu'elle soient en mesure de dire comment les gestes photographiés se reliaient à leur parole.



FIGURE 8.6 – *Un geste de Lila Khaled qui remplace la parole*

larmes, elle desserra les poings et vit les deux touffes de cheveux⁹. » Suite à quoi elle a installé un court moment de silence. Le geste et la mimique arrivent alors : la conteuse souffle sur ses mains. Son regard semble suivre dans l'air les cheveux imaginaires. Elle reste dans cette position quelques secondes puis ajoute : « Elle les regarda voler au soleil et son regard se posa sur la paume de ses mains. »

Lila Khaled n'a pas précisé oralement que la grand-mère soufflait sur les cheveux, elle s'est contentée de le faire, de le montrer. Une information importante est donc passée par le biais d'un geste et d'une mimique. Ceux-ci ont remplacé la parole¹⁰. Commentant les photographies correspondant à ce type de gestes, Claire Granjon donne déjà une idée de la fonction qu'ils pourraient remplir dans la transmission orale :

« Cette façon de dire, par le geste, c'est aussi une façon de créer un moment de silence. C'est un moment de silence qui est habité par un geste. Ce moment de silence fait que le moment d'après est encore mieux écouté. »

Avec l'examen de ce premier cas de figure, on pressent déjà que les gestes ont un rôle important à jouer dans la dramatisation (et on peut dès à présent en déduire qu'ils servent à captiver l'attention du spectateur).

9. Le conte est retranscrit intégralement en annexe A.8.

10. Notons qu'il arrive que les gestes de ce type précèdent la parole. Autrement dit, la substitution n'est pas toujours totale.

Plus fréquents encore, les cas où les gestes complètent la parole. Nous remarquons, à la suite de Liliane Sorin-Barreteau, que certains « gestes sont liés aux moments forts des phrases : idéophones, négations, interrogations » (1982 : p. 40). Lila Khaled va par exemple secouer de droite à gauche l'index de sa main droite tout en disant : « Ah, non ! Ça ne se passera pas comme ça¹¹ ! » Ces gestes ou procédés kinésiques emphatiques sont extrêmement nombreux et ce sont souvent des gestes culturellement conventionnés. Lorsqu'ils se manifestent, les mouvements du corps semblent être parfaitement calés sur la voix : quand le narrateur se met à parler plus fort ou alors quand il marque une intonation, l'amplitude et/ou la rapidité de son geste se modifient simultanément. La figure 8.7 en offre une illustration. On y voit Lila Khaled en train d'incarner la grand-mère.



FIGURE 8.7 – *Un geste emphatique de Lila Khaled*

À cet instant précis, dans le récit, la mer emporte l'enfant. Tout de go, Lila Khaled se met à crier : « Non ! Ne l'emportez pas ! Mon petit, je l'aime, même s'il a mangé tous mes repas ! » Son phrasé est rapide, au point que les mots soient à peine compréhensibles. Sa voix est forte. Simultanément, ses bras se lèvent et

11. Notons que ce schème gestuel est conventionné : il s'agit, en France, du geste *ad hoc* pour marquer le refus. Ce type de gestes a déjà été analysé. Je renvoie notamment à l'étude de Geneviève Calbris autour du « parallélisme photo-gestuel » (1989) dans laquelle elle s'attarde sur un grand nombre d'énoncés du même acabit. Elle note par exemple que « l'expression exclamative devant la douleur ou les coups (au propre et au figuré) "aïe aïe aïe", "ouille ouille ouille" est signifiée par un secouement vertical de la main » (1989 : p. 406).

ses mains s'agitent de droite à gauche. Voix et gestes sont symétriques : l'accélération du mouvement va de pair avec l'intensification du débit vocal, l'amplitude gestuelle s'accroît comme le volume sonore.

Sur d'autres photographies, on peut aussi remarquer que les gestes emphatiques sont parmi les plus amples. Peut-être est-ce ce type de mouvements que Geneviève Calame-Griaule tente de décrire lorsqu'elle évoque le franchissement du « carré narratif » :

« Lorsque le geste dépasse franchement les limites de ce carré, on peut dire qu'on a affaire à un procédé expressif intensif marquant une articulation importante de la narration. » (Calame-Griaule, 1982 : p. 50)

Venons-en au dernier rapport geste/parole. Cette fois, il est question de la capacité de certains gestes à véhiculer le non-dit, l'implicite et à mettre en lumière la parole. Ces gestes sont destinés à "faire voir" le récit au moment même où il est mis en mots. En observant ceux-ci dans les images de David Desaleux, Claire Granjon dira : « ça donne vraiment une couleur à ce qu'on est en train de raconter. »

Ce sont les gestes iconiques qui jouent ce rôle d'illustration de la parole (souvent aussi, comme dans la figure 8.6, ce sont eux qui remplacent la parole). Les photographies insérées dans le chapitre 6 (cf. figure 6.1, 6.2, 6.3) représentant ce que j'ai appelé des esquisses kinésiques donnent une idée de la richesse des informations apportées par ceux-ci. En leur sein, les personnages sont décrits de façon très précise : où l'on découvre leurs traits de caractère, leurs réactions, leurs attitudes etc.

En outre, cela rappelle que la gestualité ressort d'un autre code de communication que la parole. Relevant ce qui distingue un énoncé émis en langue des signes de son pendant en langue orale, Yves Delaporte met en exergue ce qui fait la singularité du code kinésique :

« Soit la phrase française "j'ai reçu une balle sur la tête", son équivalent en langue des signes, qui prend moins de temps que l'énoncé oral procure évidemment la même information, mais elle informe en outre de la taille de la balle, de la direction de son mouvement, de l'endroit précis de l'impact, de l'intensité du choc et du degré de douleur que l'on a éprouvé. » (Delaporte et Pelletier, 2002 : p. 480)

Cette remarque, bien qu'elle s'applique à la LSF, renseigne sur l'éloquence du geste. L'exemple choisi par l'anthropologue rappelle, en plus, qu'un geste parolier ne pourra jamais être totalement synonyme d'un énoncé oral, puisqu'il n'informe pas de la même manière sur la réalité. Geneviève Calbris signale, en suivant la

même idée, que « le signe gestuel diffère du verbal ». Selon elle, le geste « aurait pour spécificité d'assurer un lien constant entre le concret et l'abstrait » (Calbris, 1985 : p. 66).

Après être revenu sur ces différents cas de figure, on peut affirmer que les gestes narratifs remplissent une fonction de dramatisation. En occupant des moments de silence, en accentuant l'énoncé et en véhiculant des images, les gestes contribuent à rendre le récit plus vivant. Ils font vibrer la parole, ils l'animent. Ces premiers résultats, issus de notre expérimentation ethno-photographique, ne font qu'étayer la principale hypothèse émise par Geneviève Calame-Griaule :

« Les gestes favorisent la compréhension du texte ; ils peuvent aussi remplacer certaines expressions trop fortes, et surtout ils captivent le public en "dramatisant" (au sens étymologique de "mise en action") le récit. On dit en Tamasheq que "les gestes sont les tambours d'eau de la parole". » (Calame-Griaule, 2008 : p. 93)

Mais le dispositif que nous avons mis en place nous permet d'aller plus loin. Nous pouvons mettre en exergue le fait qu'en plus de captiver l'auditoire, les gestes sont de puissants médiateurs.

8.2.2 Des gestes pour assurer la relation

Je vais ici envisager la gestuelle des conteurs sous un nouvel angle. Il ne s'agit plus d'examiner les rapports gestes/parole mais la coïncidence entre les séquences gestuelles et les différents temps de la transmission orale.

En compagnie des conteuses, nous nous sommes aperçues que les séquences qui mobilisent le plus de gestes dans le conte ne correspondent pas uniquement aux grands tournants narratifs. Deux autres moments de l'énonciation impliquent un important recours aux gestes : lors du changement de langue (les deux conteuses étant bilingues) et lors de la prononciation de refrains ou « formules randonnées¹² ».

Lila Khaled s'empare de la langue arabe dans les moments "faibles" de la narration (ceux qui ne sont pas déterminants pour la bonne compréhension du récit) : mélodies introductives, formules, évocation des actions mineures ou répétitives effectuées par les personnages etc. Ses spectateurs n'étant que rarement

12. Il s'agit de formules qui sont répétées à plusieurs reprises lors de la narration. Il arrive par exemple fréquemment que les déplacements des personnages soient accompagnés d'une même rengaine, comme celle-ci, connue de nombreux conteurs : « Marche aujourd'hui, marche demain, à force de marcher, on fait du chemin ».

locuteurs de la langue arabe, elle est vigilante à ce qu'ils ne ratent pas un épisode déterminant de l'histoire. On remarque qu'à ces moments-là, la conteuse multiplie les gestes, signe qu'elle a conscience que ceux-ci permettent de remplacer, compléter ou illustrer l'énoncé verbal. Pour le conte *Les Lignes de la main*, il y a par exemple le moment où elle évoque le retour de la grand-mère à la maison. À trois reprises dans le conte, la vieille femme reproduit les mêmes actions : prendre son assiette, retirer la pierre posée sur celle-ci et découvrir qu'elle est à moitié vide. À la première occurrence, Lila parle en français, les deux secondes sont dites en arabe. Sur la figure 8.8, on observe que chaque action correspond à un geste, une posture et une mimique. La conteuse les reproduira à trois reprises, mais accentuera plus fortement leur amplitude et leur expressivité lorsqu'elle parlera en arabe.

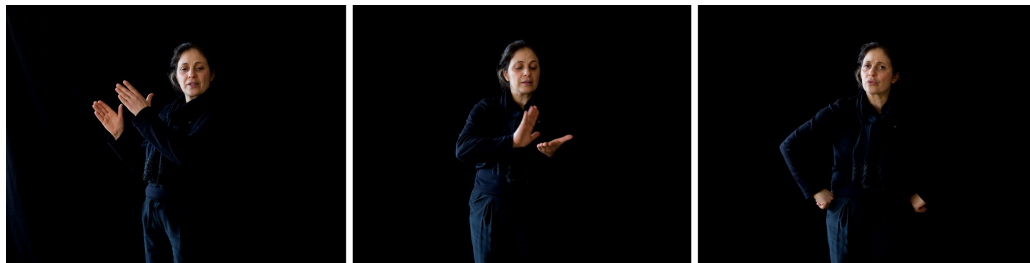


FIGURE 8.8 – *Gestes accompagnant un court épisode raconté en langue arabe*

Ainsi, les gestes peuvent être un recours pour le conteur lorsqu'il sent que son auditoire se trouve en situation de fragilité.

Pour Lila Khaled comme pour Claire Granjon, ce sont dans les formules ou séquences récurrentes (ces séquences qui caractérisent les dits « contes-randonnée »), que les gestes sont les plus prégnants ; par exemple, lorsque sont invoqués les génies de la mer ou de la lagune. À six ou sept reprises (selon les variantes), les conteuses prononcent la même série de gestes et la même formule. Chez Claire Granjon, les génies sont interpellés avec la maxime suivante : « Si c'est moi, vraiment moi qui ai mangé le plat de ma grand-mère, alors oh, prends-moi, oh, tue-moi ! » Chez Lila Khaled, la formulation est un peu différente : « Génies de la mer, génies de la mer ! Si c'est moi qui ai mangé le repas de ma grand-mère, alors emporte-moi loin de là ! » Sur les photographies de la figure 8.9, on peut voir deux des signes de LSF mobilisés par Claire Granjon. Ils

correspondent à la fin de l'énoncé¹³ (« oh, prends-moi, oh, tue-moi »).



FIGURE 8.9 – *Prononciation d'une formule en LSF*

Pour les deux conteuses, la répétition de ces refrains permet d'installer le public dans un confort d'écoute. Voilà comment l'exprime Claire Granjon :

« Ils savent ce qu'il se passe et ça les rassied. [...] C'est un peu un jeu, tu l'as déjà dit trois fois, puis tu redémarres encore. Et là, ils reconnaissent la formule [...] et ils peuvent se laisser aller. »

En effet, ces rengaines permettent au public de rentrer dans le récit, de s'y installer confortablement. Le dessin kinésique et la formule rythmique – sortes de gimmicks narratifs – imprègnent facilement la mémoire, et permettent donc la reconnaissance et l'identification. Au terme de la narration, ce sont des lieux communs partagés par le conteur et le public. Le spectateur finit par connaître parfaitement la formule au point qu'il est à même de la répéter, ainsi que la séquence gestuelle qui l'accompagne. Voilà l'occasion rêvée pour Claire Granjon d'initier son public LSF, ou encore pour tout conteur de faire participer son public. Il arrive d'ailleurs que les conteurs tentent à ce moment-là de délier les langues en reproduisant les gestes sans la formule orale.

Il apparaît ici de façon évidente que le style formulaire – tant étudié par les spécialistes de l'oralité (Finnegan, 2007 ; Jousse, 2008 [1974,1975,1978] ; Lord, 1971 [1960] ; Ong, 1987 [1982] ; Zumthor, 1987) – a un rôle crucial à jouer dans la transmission orale d'un conte et sa perpétuation. Comme les pédagogues décrits par Marcel Jousse (2008 [1974,1975,1978]), les conteurs mobilisent des rengaines orales et gestuelles pour permettre au public de reprendre leur parole pendant et au-delà de la performance.

13. Précisons par ailleurs qu'en signant « oh tue moi », Claire Granjon s'est rendue compte qu'elle a choisi de mobiliser le mauvais signe. Elle pointe sa main vers sa tête, comme si elle tenait un revolver contre sa tempe, or ce signe est bien maladroit pour dépeindre la situation d'ordalie (soumission au jugement divin).

Ainsi, les gestes sont fortement présents lors des temps charnières de la relation conteur/public : les changements de langue et les répétitions de formule. Cela indique qu'ils ont un rôle décisif à jouer pour la bonne conduite de la transmission orale et le renforcement du contrat narratif.

Ce constat est renforcé par la présence d'un autre type de gestes, ceux que Geneviève Calame-Griaule (1982 : p. 48) appelle les gestes phatiques, par référence au schéma de Roman Jakobson (1963-1973). Il s'agit de gestes « dont le narrateur a moins conscience et qui accompagnent son discours sans présenter de signification particulière » (Calame-Griaule, 1982 : p. 48). Leur fonction est de stimuler l'auditoire ou tout simplement de vérifier que la communication passe bien. En ce sens, on peut dire que ce sont des gestes méta-narratifs. Ce sont par exemple les postures, mimiques ou mouvements des mains qui invitent le public à compléter une phrase. Dans la figure 8.10, on voit Lila Khaled tendre les deux bras vers son public, signe qu'elle souhaite leur faire répéter une formule.



FIGURE 8.10 – *Un geste phatique de Lila Khaled*

Les circonstances dans lesquelles les deux conteuses ont conté l'histoire *Les Lignes de la main* pour notre expérimentation n'était pas propice à l'effectuation de gestes phatiques. Lila Khaled et Claire Granjon ont probablement fait moins de tentatives pour maintenir le contact avec moi et le photographe qu'elles n'en auraient fait face à un véritable public. D'où le fait que dans le corpus de photographies, nous ne retrouvons qu'un seul geste de ce type. On peut faire l'hypothèse que ces gestes sont assez fréquents en temps normal et qu'ils adviennent

presque systématiquement au début de l'énonciation. Au démarrage, ils servent à installer une certaine forme d'échange : ce sont des signaux envoyés aux spectateurs pour indiquer le type de participation que l'on attend d'eux au cours de cette situation de communication. Par la suite, ils viennent en quelque sorte réveiller l'auditoire ou le rappeler à son "devoir" (l'écoute active).

Ces gestes remplacent l'adresse orale directe, par exemple l'injonction : « Répétez après-moi ! » Ou l'interrogation : « Avez-vous bien suivi ? » Ils permettent au conteur de stimuler les spectateurs sans sortir complètement de l'activité de narration dans laquelle il se trouve engagé. Par leur biais, le *hic et nunc* de la performance redevient perceptible aux spectateurs, sans qu'il prenne le pas sur le voyage mental qu'ils sont en train d'opérer dans l'espace-temps du récit. Quand ils apparaissent, deux types de messages se rejoignent, se tressent : ceux qui servent à véhiculer le récit et ceux qui servent à renforcer le contrat narratif. Leur existence constitue en quelque sorte la preuve que le conte n'est pas uniquement un art de la formule, mais aussi un art de la relation.

*

* *

Ce retour sur notre expérimentation ethno-photographique s'est articulé autour de grands axes thématiques : l'habileté kinésique des conteurs et les fonctions remplies par les gestes narratifs. L'observation minutieuse des photographies en compagnie de Lila Khaled et Claire Granjon a d'abord révélé que les conteurs disposaient d'une vraie maîtrise de leur gestualité, mise au service du dessein narratif. Puis, nos échanges lors de l'entretien ont permis de mettre en exergue le fait que les gestes servent à captiver l'auditoire – de par leur faculté à montrer, tonifier, donner vie, dramatiser le récit – et à maintenir et assurer la relation.

Au terme de cet examen, il est possible d'affirmer que les conteurs n'ont pas seulement à mobiliser des savoirs grammaticaux, lexicaux, kinésiques pour raconter. Ils ont aussi à utiliser des compétences sociales ; c'est-à-dire des savoir-faire relationnels. Il apparaît de façon évidente qu'ils doivent faire preuve d'une véritable *compétence de communication*, pour reprendre la notion de Dell Hymes¹⁴ (1984). Pour affiner ce constat et il est nécessaire de regarder cette acti-

14. Pour Dell Hymes, la *compétence de communication* est ce que le locuteur « a besoin de savoir pour communiquer de manière effective dans des contextes culturellement significatifs » (1984 : p. 36). La notion est reprise par Richard Bauman, notamment lorsqu'il propose un programme pour l'étude des arts de la parole (Bauman, 1975).

tivité du point de vue du public, c'est-à-dire de s'intéresser à la façon dont le conte est reçu. C'est la tâche à laquelle je vais m'atteler dans le prochain chapitre.

LA RÉCEPTION DU CONTE EN IMAGES ET EN MOUVEMENTS

Comme je l'ai expliqué dans le chapitre précédent, l'habileté du conteur et sa compétence de communication – autrement dit sa capacité à exprimer et à transmettre – jouent un rôle important pour la réception du conte et la qualité de l'échange qui va s'instaurer. Mais l'examen de l'*acte locutoire* (la façon dont la parole se déploie) et de l'*acte illocutoire* (l'expression de l'intention des conteurs) – pour reprendre la terminologie de John Langshaw Austin (1970 [1962] : p. 109-118) – n'est pas suffisant pour cerner l'efficacité de la parole conteuse. Et ce, même lorsque l'on se cantonne à étudier les effets produits dans le périmètre restreint de la performance orale (autrement dit, quand on se focalise exclusivement sur la scène).

L'intention du conteur n'est pas toujours effective et il arrive fréquemment que se manifeste un écart entre ce qui est émis et ce qui est reçu. En outre, comme je l'ai montré dans le chapitre 6, les conteurs produisent volontairement des *œuvres ouvertes* (Eco, 1994), destinées à être reprises et modifiées par d'autres. Ils soumettent aux yeux de leurs spectateurs des images inachevées, les esquisses. Pour définir un peu mieux l'efficacité de cette parole, c'est donc du côté de l'*acte perlocutoire* (la réception du conte par le public) qu'il convient de se tourner.

Pour ce faire, je dispose d'une matière intéressante : les dessins réalisés par les étudiants de l'école Emile Cohl à l'écoute du conte *Les Lignes de la main*. Dans ce chapitre, l'analyse de ceux-ci sera suivie de considérations autour de la notion d'*inter-synchronie* (Condon et Ogston, 1966).

9.1 DESSINER LE CONTE ET LE CONTEUR

Durant notre séance de travail, les jeunes dessinateurs de l'école Émile Cohl ont produit deux types de dessins qui renseignent de deux façons différentes sur la réception d'un conte par un public.

Les uns représentent le corps des conteuses, ce sont des croquis de mouvements. Ils informent de la façon dont un spectateur "reçoit" la gestuelle. Bien sûr, il existe deux biais considérables : lors de l'atelier, les dessinateurs étaient bien plus focalisés sur la gestuelle qu'un spectateur lambda¹ et il leur était impossible de retraduire exactement et intégralement la perception qu'ils avaient eu dans l'instant. J'en tiendrai compte en les analysant.

Les autres sont des illustrations réalisées en cinq minutes. Elles représentent les images mentales advenant à l'esprit des dessinateurs et apportent donc des informations sur le film-conducteur du spectateur. Bien que ces dessins soient riches en informations, leur analyse est délicate. Pour minimiser les risques de sur-interprétation, il aurait fallu doubler la séance de dessin d'un entretien avec chacun des dessinateurs. Faute d'avoir mis en place un tel dispositif, je me contenterai d'en tirer seulement quelques hypothèses.

9.1.1 Croquer les mouvements des corps

Les croquis de mouvements sont intéressants pour représenter les gestes parce qu'ils ne présentent pas le même encombrement que les images filmiques ou photographiques ; l'attitude kinésique y est retraduite en quelques traits et donc réduite à l'essentiel. Yves Delaporte (2007) a montré que le dessin était un procédé adéquat pour conserver la trace des signes composant la LSF : sur une même image, il est possible de représenter la position initiale, la position finale et le mouvement du signe (souvent symbolisé par une flèche). C'est donc un « procédé économique à tous points de vue, qui représente un appréciable gain de place dans les publications » (Delaporte, 2007 : p. 97). C'est probablement pour cette raison que Geneviève Calame-Griaule et Liliane Sorin-Barreteau insèrent des dessins réalisés à partir d'un décalquage de leurs photographies dans certains de leurs articles (voir par exemple Sorin-Barreteau (1982) et Calame-Griaule (2008)).

Dans notre cas, l'objectif n'était pas de trouver une façon de montrer ou conserver une trace du geste et du mouvement pour une éventuelle publication, mais de comprendre comment ils étaient perçus *in situ*. Lors de notre séance de travail, les dessinateurs n'avaient qu'une consigne vague sur ce qu'il s'agissait d'examiner. J'ai attendu que l'exercice soit terminé pour partager avec eux des hypothèses de recherche sur la gestuelle². L'idée était de laisser à leur propre convenance ce

1. En effet, ils suivaient une consigne, une règle d'observation. Celle-ci a été explicitée dans le chapitre 7.

2. À l'issue de l'atelier, j'ai présenté aux dessinateurs la typologie de Geneviève Calbris (1985) autour des rapports geste/parole et ai évoqué les travaux de Geneviève Calame-Griaule, notamment l'article intitulé « Ce qui donne du goût au conte » (1982).

qu'il était judicieux de retenir et la technique à utiliser pour ce faire. Il s'agissait de s'enquérir de ce que ces spectateurs outillés trouvaient le plus pertinent et/ou le plus saillant dans cette gestualité : devant la nécessité d'être économes, quels éléments de la chorégraphie des conteuses allaient-ils conserver ?

En observant l'ensemble de croquis (cf. annexe A.7) – qui, rappelons-le, ont été réalisés pendant le contage sans que les conteuses ne prennent le temps de s'arrêter – on remarque que chaque dessinateur a adopté un parti pris différent. Chacun semble s'être focalisé sur un aspect ou une dimension spécifique de la gestuelle.

Pierre Valdivielso est le seul à avoir ajouté un texte dans ses croquis (cf. figure 9.1). Il semble qu'il ait été particulièrement sensible à l'indissociabilité geste/parole et qu'il ait cherché à le traduire sur le papier.



FIGURE 9.1 – *Mimiques et paroles, détail d'une planche de Pierre Valdivielso*

La planche qu'il a produite (cf. annexe A.7 pour la retrouver dans son intégralité) est une très belle illustration de la manière dont les gestes – ou plus exactement les mimiques – viennent compléter la parole. On y retrouve majoritairement des gestes emphatiques³ ; de ceux qui permettent d'accentuer, souligner l'énoncé verbal. Ces croquis apportent des informations supplémentaires

3. Dans le lot, un geste iconique fait exception : celui qui est légendé par la proposition « jusqu'au nez ». (cf. annexe A.7)

par rapport à l'examen que j'ai proposé précédemment au sujet de cette catégorie de gestes (cf. chapitre 8) : où l'on découvre à quel point les sourcils, le regard et la bouche jouent un rôle important pour rendre la narration plus expressive. Le dessinateur-spectateur a été touché par l'éloquence des mimiques et on peut dire qu'il a relayé son impression de façon très convaincante.

La jeune dessinatrice Gaël Thirapathi a apparemment apprécié une autre caractéristique propre aux gestes narratifs, leur iconicité. Cela est particulièrement visible sur l'un de ses croquis (cf. figure 9.2). En son sein figurent à la fois un geste créateur d'image – un mouvement évoquant l'état d'agitation de la mer – et l'image suggérée, créée par ce geste. En effet, sous les quelques traits représentant le corps de la conteuse, la surface de l'eau a été dessinée.



FIGURE 9.2 – *L'iconicité d'un geste, détail d'une planche de Gaël Thirapathi.*

L'image mentale a sûrement "sauté aux yeux" de la dessinatrice à cet instant précis du contage. Ce croquis est très révélateur. Il permet de prouver que certains gestes narratifs sont de puissants vecteurs d'images, que certaines esquisses sont extrêmement efficaces.

Si l'on analyse maintenant la planche de dessin dans son intégralité (cf. figure 9.3), on en apprend encore plus sur les gestes iconiques et sur leur réception.

On remarque d'abord que la dessinatrice s'est prêtée au difficile exercice du résumé, de la synthèse : retenir l'essentiel d'une chorégraphie en quelques croquis et sur l'espace d'une seule feuille. On lit aussi son désir de montrer comment l'histoire se déploie et chemine au travers et par les gestes. Pour ce faire, Gaël Thirapathi a repris le principe de la bande dessinée. Elle a utilisé l'ellipse comme



FIGURE 9.3 – *Planche de Gaël Thirapathi, les gestes effectués par Lila Khaled.*

principe d'enchaînement entre deux croquis pour créer une progression de temps de mouvement. Autrement dit, elle a traduit le cheminement du conte (ou plus exactement, le cheminement des gestes du conte) avec le langage narratif dont elle disposait. Rappelons que pour cet exercice, les conteuses s'en sont tenues à la narration du dernier motif du conte. Gaël Thirapathi a donc synthétisé en dessins ce qui se manifestait au niveau kinésique le temps du contage du dénouement de l'histoire (soit sur un laps de temps d'environ cinq minutes). La planche reproduite en figure 9.3 correspond à la narration de Lila Khaled. On retrouvera celle qui concerne Claire Granjon en annexe A.7⁴.

Alors que la dessinatrice n'a réalisé que quatorze croquis, qui plus est des croquis de mouvements, elle parvient à restituer admirablement bien le fil du récit. Dans les trois premiers croquis⁵, on reconnaît les gestes relatifs à l'invocation des génies de la mer, ceux qui accompagnent l'énoncé suivant : « Si c'est moi, vraiment moi qui ai mangé le plat de ma grand-mère, alors oh, prends-moi, oh, tue-moi ! » Le quatrième et le cinquième correspondent aux gestes effectués par Lila Khaled lorsqu'elle explique que la grand-mère demande à un nouvel enfant de prendre place face à la mer. Du sixième au dixième croquis, la dessinatrice s'est concentrée sur les mouvements évoquant le déchaînement de la mer. Elle clôt cette série sur le mouvement correspondant à la submersion. Les quatre derniers croquis représentent la chute du conte, le moment où la grand-mère regarde puis souffle sur ses mains pour faire s'envoler les cheveux de son petit-enfant. On peut noter, au passage, à quel point les dessins ressemblent aux gestes réellement effectués alors qu'ils ont été réalisés à la volée et qu'il sont seulement composés de quelques tracés légers (cf. figure 9.4). La dessinatrice a fait preuve d'une très bonne acuité vis-à-vis des attitudes corporelles prises par les deux conteuses.

La majorité des gestes représentés sont des gestes iconiques. Ceux qui ne correspondent pas à cette catégorie remplissent quand même une fonction illustrative ; ils donnent une idée de l'attitude prise par un personnage (lorsque les enfants invoquent les génies, lorsque la grand-mère demande à un nouvel enfant de prononcer la formule etc.). Ainsi, tous les gestes qui figurent sur la planche servent à montrer le récit.

En sélectionnant ces gestes parmi l'ensemble fluide et continu de mouvements

4. J'ai préféré m'attarder sur la première planche de la dessinatrice car elle me semblait plus réussie que la seconde. On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que Gaël Thirapathi a éprouvé plus de difficulté à fixer et appréhender les gestes de Claire Granjon parce que cette dernière bouge très vite et mobilise, en plus des gestes paroliers, des signes de la LSF.

5. La planche se lit ici comme un texte écrit selon les normes "occidentales" : de gauche à droite et de haut en bas.

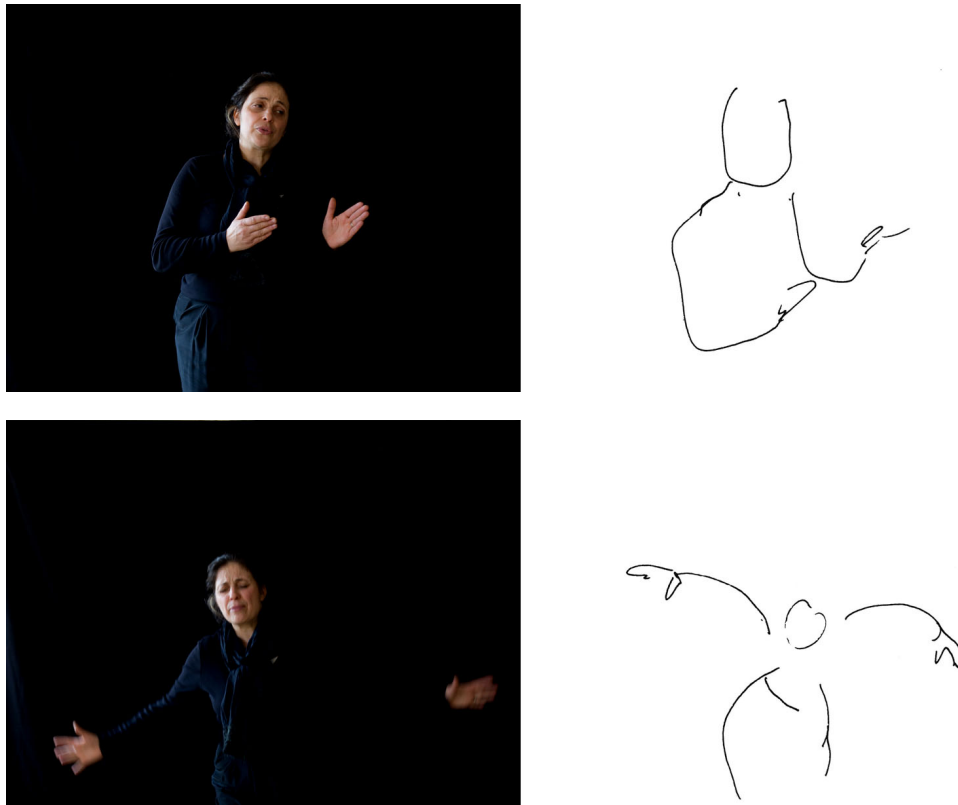


FIGURE 9.4 – *Parallélisme entre les croquis et les gestes réellement effectués*

qui ont été effectués devant ses yeux et en les couchant de cette façon sur le papier, la dessinatrice nous apprend plusieurs choses. D’abord, cela prouve que les gestes portent des messages visuels que le spectateur reçoit. Ensuite, cela montre que les gestes iconiques ou que les gestes ayant pour fonction d’illustrer le récit sont, pour le conteur comme pour le public, des porteurs de la trame narrative. Ils composent en quelque sorte le socle d’une matrice visuelle partagée, un substrat commun pour tous les films-conducteurs.

La planche de Clément Dufour (cf. planche 3, annexe A.7) apporte moins d’informations, mais elle n’est pas pour autant dénuée d’intérêt. Il semble que le dessinateur ait voulu donner un aperçu de la variété des gestes de la main qui avaient été effectués devant lui. Sur son dessin, on retrouve pêle-mêle des gestes réalisés par Lila Khaled et Claire Granjon. Peut-être a-t-il été étonné de constater à quel point la mobilité des mains était importante lors du contage ?

Les spécialistes de l’interaction ou de la conversation ordinaire ont déjà souligné le rôle prépondérant de la main dans l’acte parolier :

« La gesticulation de la main est principalement un phénomène qui caractérise le locuteur. Cette relation privilégiée entre l’activité gestuelle et l’activité locutoire est centrale pour l’étude de la séquentia-

lité du geste, puisque, comme Schegloff l'a noté, "la connexion entre le fait de parler et le fait de faire des gestes de la main donne à penser que les gestes de la main sont organisés, au moins en partie, par le discours au cours duquel ils sont produits." (1984, p. 273). » (De Fornel, 1990 : p. 122)

Lors de l'activité narrative, les gestes de la main ne sont probablement pas plus nombreux que dans la conversation. Il est même probable qu'il y en ait moins puisque les conteurs tâchent d'être les plus économes possible au niveau kinésique (cf. chapitre 6). Cependant, les mouvements de la main sont décisifs pour la réception du conte. Tout comme les mimiques, ils peuvent être inclus dans un geste iconique et le cas échéant, il arrive fréquemment qu'ils soient les principaux supports de l'image. Ils sont aussi très présents en dehors des temps forts narratifs, pour dynamiser, rythmer et parfois éclairer l'énoncé verbal.

Si l'on compare maintenant toutes les planches réalisées lors de l'exercice, on s'aperçoit que les dessinateurs-spectateurs ne se sont pas focalisés sur les mêmes parties du corps. Pierre Valdivielso a porté une grande attention aux mimiques, aux mains et parfois aux bras (cf. planches 1 et 2, annexe A.7). Clément Dufour s'est penché exclusivement sur les mains (cf. planche 3, annexe A.7). Gaël Thirapathi et Aurore Carrière ont regardé plus globalement le haut du corps des conteuses (cf. planches 4 à 8, annexe A.7). C'est donc sur une variété d'échelles et de niveaux que le corps du conteur peut captiver les spectateurs. C'est aussi sous toutes ces focales qu'il serait intéressant d'approfondir l'étude de l'éloquence et de l'efficacité des gestes narratifs. L'examen des planches de dessin donne en effet une idée des questions et pistes de réflexions qu'il reste à défricher : les rôles spécifiques de la main, des mimiques dans la transmission orale d'un conte ; la manière dont certaines parties du corps des conteurs peuvent saillir aux yeux du public ou faire jaillir des images mentales etc. On comprend aussi que les dessinateurs pourraient devenir de très bons partenaires pour poursuivre cette recherche. Alors qu'ils ont été ici positionnés comme des spectateurs outillés et engagés dans un projet de recherche, on peut supposer que leur apport serait encore plus important si on les considérait comme des chercheurs associés.

On remarque par ailleurs qu'ils n'ont relevé aucun geste phatique ou extra-narratif. Ils n'ont retenu que les gestes qui servent à donner vie au récit. Autrement dit, c'est la fonction de dramatisation remplie par les gestes narratifs qui les a préoccupés, pas la fonction relationnelle. La gestualité semble agir à ce second niveau de façon plus implicite ; d'où le fait que cette fonction est moins évidente à mettre en exergue, moins visible au premier abord.

9.1.2 Dessiner ses images mentales

Venons-en à l'autre exercice. Il consistait à coucher sur le papier des images mentales. Comme les croquis de mouvements, les illustrations du conte devaient être réalisées très rapidement. Les dessinateurs disposaient de cinq minutes, montre en main, pour représenter un tableau ou une scène du récit. Pendant la narration, les conteuses se sont arrêtées à quatre reprises pour leur laisser le temps de dessiner. Le conte a été subdivisé comme suit : la situation initiale (la présentation des personnages et des rituels quotidiens de la grand-mère), l'événement perturbateur (la découverte du plat vide et la sanction qui s'ensuit), l'épreuve d'ordalie (l'invocation des génies de la mer et la noyade du cadet) et la chute (le réveil de la grand-mère et la découverte des sillons creusés dans ses mains⁶). Chaque étudiant a donc produit au moins quatre illustrations par version du conte, soit au minimum huit illustrations⁷.

Avant ce jour, les dessinateurs n'avaient jamais eu l'occasion d'entendre ou de lire une version du conte *Les Lignes de la main* et lors de l'atelier, cet exercice a été effectué en premier (avant la réalisation de croquis de mouvements). Les illustrations ont donc été produites au moment de la découverte du conte.

Tout comme je l'ai fait avec les fichiers audio livrés dans le sonomathon (cf. chapitre 5), je chercherai dans ces dessins les traces exprimant des horizons d'attentes, mais cette fois, sans reprendre la grille d'analyse proposée par Hans Robert Jauss (2007 [1978] : p. 54). Par contre, ici, ce n'est pas l'examen des prospectives (les hypothèses sur le déroulement de la suite du récit) qui m'intéressera le plus. Cette fois, l'idée est de saisir comment le spectateur se fait ses propres images du récit. Il s'agit de se pencher sur la façon dont le public se crée son propre film-conducteur et par conséquent d'observer la variation qui existe déjà au moment où le conte est reçu.

En août 2010 (soit deux ans avant la mise en place de cet atelier), lors d'un entretien autour de son répertoire, Lila Khaled m'avait déjà donné un aperçu de la variété d'interprétations que son auditoire pouvait avoir du conte *Les Lignes de la main* :

« Dans le public, il y a des enfants qui ne voient pas du tout que la sentence finale [la noyade de l'enfant] est une punition. Pour eux c'est normal que le petit dernier soit englouti puisqu'il est moins grand que les autres. [...] Dans leur logique, ce n'est pas à cause de l'eau qui monte, c'est juste ça. [...] Tu en as d'autres qui vont s'arrêter sur

6. La version du conte retranscrite dans l'annexe A.8 est segmentée de façon identique.

7. On retrouvera une grande partie de celles-ci dans l'annexe A.8.

la dernière phrase quand le petit bégaye en français : "Si c'est moi, vraiment moi qui ai mangé le plat..." Un gamin m'a dit : "Voilà il a été puni parce qu'il a pas parlé en arabe." Un autre m'a dit qu'il était puni parce qu'il était bègue. [...] Sinon, toi tu sais que c'est une grand-mère, mais plein de gens me disent que c'est la mère, une sorcière, ou la femme du père, la marâtre, c'est... Et pourtant moi je la raconte toujours de la même façon, à aucun moment je dis que c'est la mère, à aucun moment je ne parle du père. [...] Enfin tu vois, tu as des résonances différentes chez chacun d'entre eux. »

En observant attentivement le corpus d'illustrations proposé par les dessinateurs, on remarque également que chacun a interprété le conte à sa façon. Cela dit, ici, puisque les spectateurs s'expriment en images, on accède plutôt aux différentes manières de se figurer le conte (au sens strict du terme) qu'aux différentes manières d'en décoder le sens.

Dans les dessins, ce n'est pas la différence flagrante entre les styles graphiques qui est intéressante, c'est plutôt le fait que les dessinateurs n'aient pas tous mis l'accent sur les mêmes éléments ou aspects du récit. Les illustrations réalisées autour de la situation initiale du conte peuvent être regroupées en trois groupes correspondant à trois angles (ou axes) de vues assez différenciés (cf. annexe A.8 et figure 9.5) : Gaël Thirapathi, Clément Dufour et Marion Cluzel dressent un portrait de la grand-mère, Pierre Valdivielso se focalise sur la cheminée, Aurore Carrière dépeint les rituels quotidiens de la grand-mère.

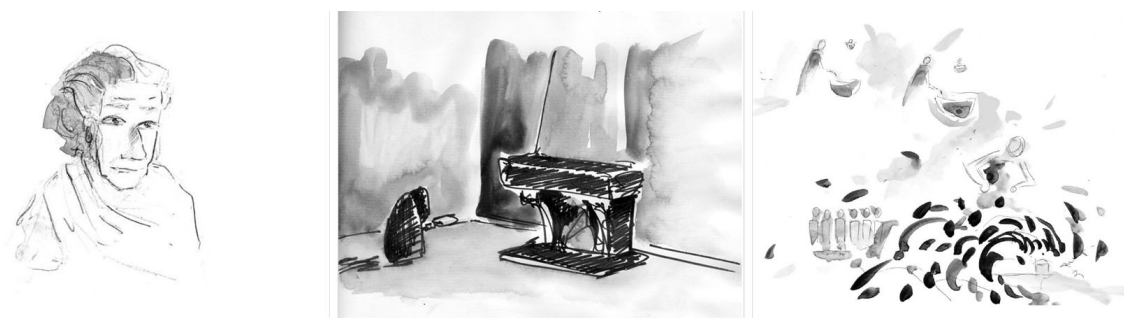


FIGURE 9.5 – Détails d'illustrations (G. Thirapathi, P. Valdivielso et A. Carrière)

L'adoption d'un de ces axes est très certainement déterminée par la façon dont le dessinateur conçoit et a reçu la situation initiale. On peut supposer, de plus, que cela ressort d'un choix rationnel. Ceux qui dessinent la grand-mère (cf. dessin situé à gauche, figure 9.5) semblent avoir fait l'hypothèse que l'élément le plus important dans le début du conte est la présentation de la protagoniste. Il est probable qu'ils aient voulu, tout comme les conteuses, "poser" le personnage

principal. Pierre Valdivielso, lui, a peut-être pensé que la cheminée aurait un rôle déterminant dans la suite du récit (cf. dessin situé au centre, figure 9.5). Il est plus vraisemblable encore qu'il ait été interpellé par la petite action reproduite chaque jour par la grand-mère : poser le plat sur le manteau de la cheminée. Quant à Aurore Carrière, n'aurait-elle pas voulu tout montrer, tout représenter, comme si elle narrait à son tour le récit ? Le dynamisme qui émane de ses dessins (cf. dessin situé à droite dans la figure 9.5 et inséré en plus grand format dans l'annexe A.8) permet en tout cas d'affirmer qu'elle a été particulièrement sensible aux actions et plus précisément aux actes routiniers.

Ainsi, dès le démarrage, il existe des réceptions plurielles qui ne sont pas seulement des façons différentes de se figurer la même scène, mais des entrées multiples au niveau narratif ; par l'action, les personnages ou les éléments matériels. En d'autres termes, les films-conducteurs des spectateurs répondent d'une façon de concevoir la narration elle-même et aussi d'une certaine attitude adoptée pour la recevoir. On peut faire l'hypothèse que ces choix et ces dispositions prises à l'écoute d'un conte ne sont pas seulement liées aux caractères des spectateurs ou à leurs propres goûts. Ils ressortent peut-être aussi en partie d'une certaine éducation à l'écoute. Il est probable que les auditeurs appartenant au milieu du conte ou ceux qui font partie de groupes sociaux dans lesquels le contage est plus ritualisé puissent suivre une sorte de routine mentale déjà préconçue pour recevoir un conte et se le figurer (des sortes de consignes à suivre pour appréhender individuellement la narration, tout comme il en existe pour narrer). Il s'agit là, me semble-t-il, d'une piste à ouvrir pour des recherches futures.

Par ailleurs, certaines illustrations laissent à penser que des dessinateurs ont été fortement marqués par quelques-unes des images évoquées par les deux conteuses. L'émotion point par exemple dans un des dessins de Pierre Valdivielso (cf. figure 9.6).

L'illustration a été faite lors de la performance de Claire Granjon. Dans le récit, elle correspond au moment où les enfants sont réprimandés par leur grand-mère. Or, lorsque la conteuse raconte cette partie de l'histoire, elle ne précise ni en gestes, ni en signes, ni en mots comment sont disposés les enfants. Elle se contente de dire : « Alors, la colère l'a prise. Elle a rassemblé ses sept petits-enfants, et elle leur a dit : "Voilà, chaque jour, moi je vais travailler [...]". » Le dessinateur a donc imaginé de toute pièce un décor pour cette scène. Et l'image qu'il a produite n'a rien de banal. Elle rappelle le peloton d'exécution. Il est impossible de savoir si Pierre Valdivielso a eu vraiment l'intention d'évoquer cette situation tragique, toutefois il est certain qu'il a cherché à traduire une émotion

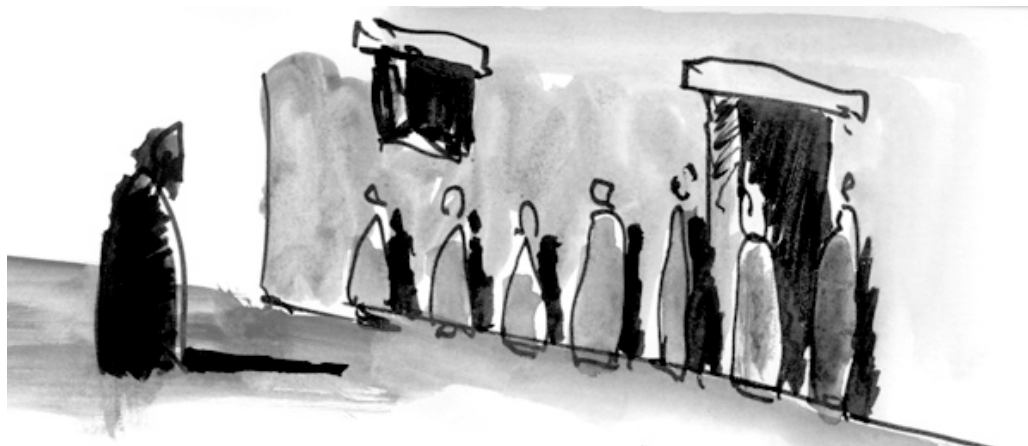


FIGURE 9.6 – *Les enfants alignés devant la maison (P. Valdivielso)*

ressentie à l'écoute du conte. Ce moment de l'histoire a profondément résonné en lui. Je vérifie là à quel point les propos de Paul Zumthor (2008 [1989]) au sujet de la réception sont justes :

« Le texte entendu répond à une question que se pose l'auditeur : point d'ancrage du texte dans son affectivité profonde et ses fantasmes. » (Zumthor, 2008 [1989] : p.191).

Ce constat m'entraîne sur le terrain d'investigation des psychologues et psychanalystes. L'illustration de Pierre Valdivielso montre que le conte atteint le psychisme de celui qui écoute. Le psychanalyste René Kaës rappelle que selon Sigmund Freud le domaine du rêve et celui des contes se rencontrent parfois : les contes peuvent constituer des « souvenirs-écrans » et les restes de rêves, devenir « les matériaux des contes de fées » car « le symbolisme du rêve dans le folklore est moins contraint à la dissimulation que dans les rêves réels » (Kaës et al., 1984 : p. 2).

Je n'examinerai pas plus en détail cette question puisqu'elle détone avec l'entrée théorique choisie pour cette expérimentation et qu'elle a déjà fait l'objet de recherches plus abouties. En effet, de nombreux psychanalystes, outre Sigmund Freud, s'y sont intéressés. Pour un aperçu des approches envisagées dans cette discipline, je renvoie à la synthèse de Carina Coulacoglou (2006). Signalons aussi que l'anthropologue Nicole Belmont s'est chargée de faire le lien entre approche psychanalytique et approche anthropologiques : elle a tâché de montrer que la *Poétique du conte* (1999) était partie liée à sa ressemblance et ses correspondances avec les rêves.

À un autre niveau, qui a plus trait au vécu du spectateur qu'à son psychisme, il arrive aussi que le conte provoque de forts échos. En 2010, lors d'un entretien, Lila Khaled me rapporte ce qui suit :

« J'ai vu une adulte pleurer à chaudes, chaudes, chaudes larmes à cette histoire [le conte *Les Lignes de main*]. Mais vraiment, wahou ! Dans ces cas-là, tu te dis : "Mais pourquoi j'ai tant dérangé ?". Et cette dame me dit : "De ce pas je vais rentrer, je vais appeler ma grand-mère, je vais me réconcilier avec elle, ça fait des années qu'on s'est pas parlées..." Et je lui dis : "Mais c'est parce qu'on parle d'une grand-mère ?". Elle me répond : "Non, parce que comme dans l'histoire, elle m'a averti sur pleins de choses de la vie, et aujourd'hui je vis des choses que seule ma grand-mère pourrait comprendre." »

Bien sûr, il est impossible de savoir si le conte a eu un tel impact sur la vie des dessinateurs en examinant uniquement leurs productions. Cependant, on peut constater que certains ont fortement interprété le récit, comme s'ils avaient tenté de trouver un message caché délivré par le conteur ou le conte lui-même. Jessica Defores a réalisé ses illustrations à l'aide d'un feutre et d'un crayon noirs (cf. dessin 9, 10, 20 dans l'annexe A.8). Ses planches, telle celle qui est reproduite en figure 9.7, dépeignent un univers très sombre, presque effrayant.



FIGURE 9.7 – Illustration réalisée au feutre et au crayon noir (J. Defores)

Apparemment, la dessinatrice ne traduit pas seulement un ressenti ponctuel : elle utilise la même esthétique dans tous ses dessins. C'est la portée générale de l'histoire, sa tonalité qu'elle tend à montrer ainsi. Il est difficile de deviner si le choix de ce style graphique a été adopté pour traduire sa propre émotion, mettre en exergue un message qui serait selon elle implicitement présent dans le texte du

conte, ou bien être la plus juste possible vis-à-vis de la façon dont le conte lui a été transmis. Il arrive que le spectateur ne considère pas que ce soit le conteur qui agisse le plus sur lui dans le cadre de la performance, mais l'histoire elle-même. Le cas échéant, le conte est vu comme un objet actif. Il est considéré comme un *agent*, au sens donné à ce terme par Alfred Gell (2009 [1998]).

Jessica Defores a peut-être dessiné ainsi parce qu'elle considérait que ce récit était un conte d'avertissement. Il est tout aussi probable qu'elle ait voulu souligner que cette histoire était racontée par la conteuse comme une mise en garde. L'émotion ressentie par le spectateur, l'expressivité du conteur et la portée de l'histoire elle-même étant totalement interdépendants, il est encore possible – et c'est l'hypothèse qui me semble plus vraisemblable –, que la dessinatrice soit parvenue, plus ou moins intentionnellement, à donner simultanément une indication sur sa propre lecture du conte, la façon dont il a été raconté par la conteuse et la signification symbolique du récit.

Après la mise en exergue des trois voies choisies pour représenter la situation initiale du conte, le retour sur une illustration étonnante (le peloton d'exécution) et les considérations autour d'un style graphique singulier (celui de Jessica Defores), que dire des points communs entre les différentes illustrations ?

Il est notable que les dessins produits autour de la dernière séquence du conte forment un ensemble plus homogène que ceux correspondant à la situation initiale. La plupart des dessinateurs ont produit plusieurs croquis pour ce final⁸ et la majorité d'entre eux ont choisi de représenter la tentative de sauvetage de la grand-mère puis les mains de celle-ci. La similitude entre quatre dessins de mains est particulièrement frappante (cf. figure 9.8).

Les quatre dessinateurs ont adopté la même échelle : le gros plan (si on parle en langage cinématographique). Dans tous leurs dessins, c'est la main gauche de la grand-mère qui est représentée. On retrouve aussi dans chacun d'entre eux la présence des cheveux.

La matrice de ces illustrations semble être induite par le contage et le récit. Tout se passe comme si la narration avait été génératrice d'une même image mentale pour tous les spectateurs. Les conteuses ont probablement réussi brillamment leur mission : faire passer leur propre film-conducteur à l'aide de leurs gestes, leurs voix, leurs mots.

Mikhaïl Bakhtine (1984 : 274-303) s'est intéressé aux formes de présence de l'autre dans le discours et les œuvres littéraires, et, comme j'ai commencé à le montrer, on pourrait aussi se pencher sur la manière dont les spectateurs d'un

8. Elles ne sont pas toutes insérées en annexe A.8.

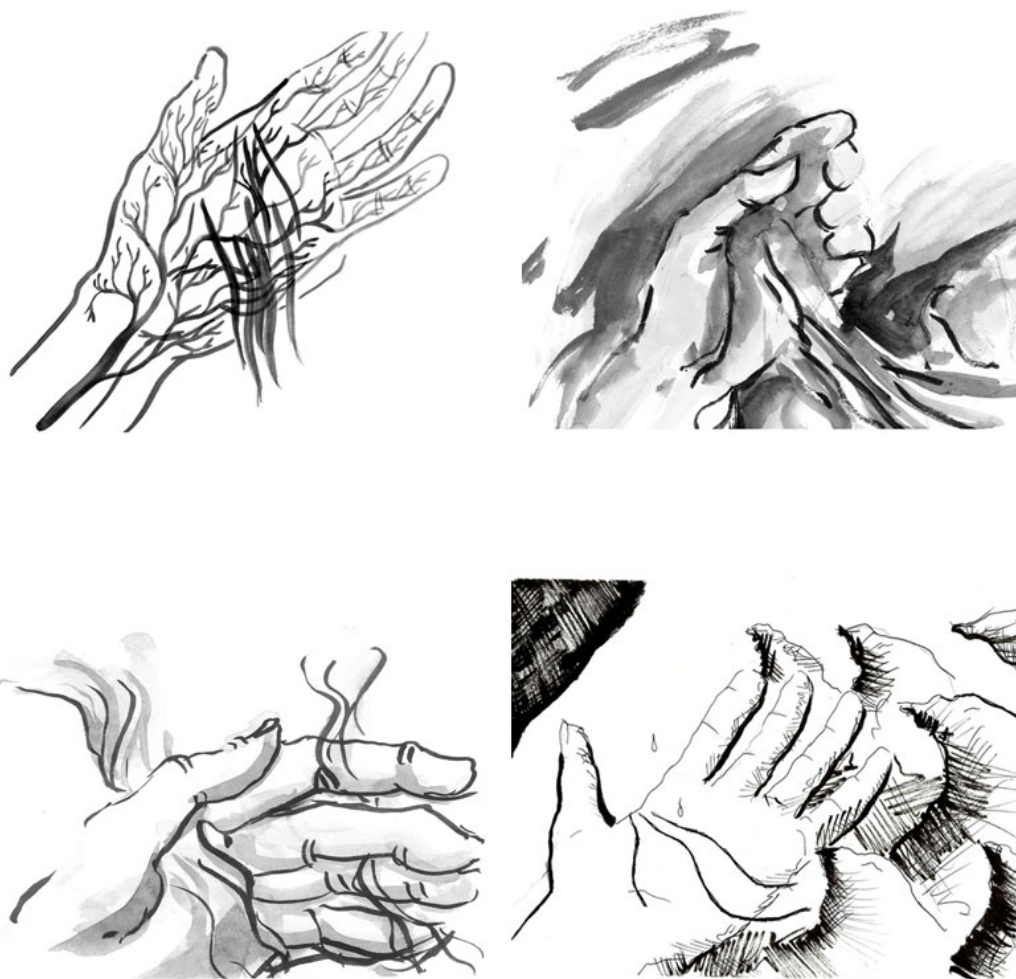


FIGURE 9.8 – *Quatre dessins de mains* (M. Cluzel, A. Carrière, C. Dufour, J. Defores)

moment de contage reprennent les images d'autrui. Il serait passionnant de saisir quelles harmoniques dialogiques se créent à ce niveau.

Pour tirer le bilan de cet examen, on peut avancer que le film-conducteur du spectateur semble être composé d'une multitude de dimensions et d'éléments. On y retrouve bien sûr la trame du récit lui-même, mais aussi des souvenirs-écrans ou autres éléments d'interprétation du conte produites par le spectateur. Si l'on poussait l'investigation, gageons qu'on y décèlerait encore les échos des images mentales du conteur et les traces de son style oral. L'étoffe de ces images mentales est composite, son maillage paraît complexe. Elle est un subtil tressage entre soi et l'autre, c'est-à-dire le résultat d'une véritable rencontre, d'un dialogue.

Dans le film *Insomnie* (1961), Pierre Étaix illustre bien la façon dont le lecteur d'un roman se met à mettre en images celui-ci. Il rappelle également avec beaucoup d'humour à quel point les circonstances de lectures peuvent venir perturber la création des images mentales : fatigue, interférence avec l'activité des personnes qui entourent le lecteur, façon de tenir l'ouvrage⁹ etc. Notre dispositif expérimental ne permet pas d'étudier comment les circonstances d'énonciation (c'est-à-dire tous les éléments composant l'environnement immédiat) jouent sur la réception du conte : là encore, la piste de réflexion mériterait d'être ouverte dans des travaux ultérieurs. Par contre, l'observation et la captation vidéo de très nombreux spectacles m'ont permise d'observer comment le conteur et son auditoire pouvaient se rencontrer (ou plus exactement, se synchroniser) au niveau kinésique ; phénomène qui crée justement un terreau propice au déclenchement d'un voyage mental pour le spectateur.

9.2 LA DANSE DU CONTEUR ET DU PUBLIC

Pour tous les conteurs que j'ai suivis, le moment de la passation est ressenti comme un rassemblement, proche d'une communion. Le cercle formé avec l'auditoire crée probablement des conditions favorables à l'émergence de cette impression (cf. chapitre 6). Les conteurs m'ont aussi parlé d'une respiration et d'une rythmicité commune, l'émergence d'une sorte de "corps collectif".

Ce phénomène existe aussi dans la conversation. Les premiers à l'avoir observé de très près sont les spécialistes de l'interaction William S. Condon et William

9. Pierre Étaix traduit cinématographiquement les effets de ces perturbations : quand le lecteur s'endort, ses clignements de paupières viennent recouvrir l'image ; quand il relit un passage déjà lu, les plans se répètent à l'écran ; quand il tient son livre à l'envers, les personnages se retrouvent tête en bas etc.

D. Ogston (1966). En analysant des fragments de conversations image par image (dans la lignée des travaux de Ray Birdwhistell 2000 [1970]), ils ont mis en évidence l'existence d'une *inter-synchronie* (ou *synchronie interactionnelle*) entre les différents interlocuteurs. Présentant ses travaux en France une vingtaine d'années plus tard, William S. Condon revient sur les constats faits lors de la micro-analyse filmique : « En substance l'allocataire bouge en synchronie presque aussi parfaite avec le discours du locuteur que le locuteur lui-même. » (1984 : p. 57). Pour mieux dépeindre le phénomène, il évoque l'image de deux danseurs : « Métaphoriquement, c'est comme si le corps entier de l'allocataire dansait en accompagnant la parole du locuteur avec précision et fluidité. » (1984 : p. 58). Depuis, l'*inter-synchronie* est devenue une notion classique pour les spécialistes de la communication non verbale.

Pour ma part, je me suis rendue compte de ce phénomène en deuxième année de Master, alors que je réalisais les montages d'un spectacle filmé à deux caméscopes. Sur les plans produits par le premier le caméscope on pouvait s'apercevoir que le corps de Lila Khaled donnait le tempo de l'histoire : balancements de l'avant vers l'arrière, pieds marquant la cadence lors des passages chantés etc. Sur ceux enregistrés par l'autre caméscope, on voyait les membres du public, des enfants, se mouvoir de façon très rythmée. En synchronisant les deux vidéos sur le banc de montage, j'ai pu vérifier que la conteuse et son auditoire bougeaient ensemble tout au long de la transmission du conte. Lors de ce spectacle, un enfant s'était mis à jouer silencieusement en plein milieu des tapis disposés en face de la conteuse. Et même en étant en décalage avec la situation, son corps épousait le mouvement général du groupe.

Cela montre que durant le contage, se construit un "nous", un espace commun, partagé. La chorégraphie des conteurs est en partie mimée, empruntée par l'auditoire, même en dehors des moments où le conteur suggère à son public de répéter ses gestes (cf. chapitre 8).

Ce collectif n'est pas tout à fait aussi synchrone qu'une troupe de danseurs, mais il est probablement un peu plus harmonisé qu'un groupe d'interactants. En effet, contrairement aux personnes observées par les spécialistes de l'interaction, les conteurs sont à même de percevoir l'*inter-synchronie*. Ils en ont au moins partiellement conscience parce qu'elle est plus manifeste qu'à l'accoutumée. Rappelons d'ailleurs que beaucoup de "recettes" utilisées par les conteurs (cf. chapitre 6 et chapitre 8) permettent de la renforcer : chants, recours aux instruments de musique, gestes formulaires etc. Or, William S. Condon explique que plus ce phénomène est présent (et donc plus il est perceptible), plus les membres du groupe se trouvent à leur aise :

« En général, plus les deux interactants partagent les mouvements et les postures, meilleure est leur relation. Une telle relation contribue à un sentiment d'acceptation, d'appartenance, de bien-être. » (Condon, 1984 : p. 65)

Ainsi, une fois de plus, les données recueillies de terrain montrent à quel point le contage est un art de la relation.

Erving Goffman, en étudiant les *Façons de parler* (1987 [1981]), note la présence d'une inter-synchronie, mais il relève aussi d'autres types de signaux envoyés par l'allocutaire :

« Très importantes sont ici les reconnaissances de parenthèses, c'est-à-dire les sourires, gloussements, hochements de tête et autres grognements approuvatifs par lesquels l'auditeur manifeste qu'il a bien compris que le locuteur vient de pratiquer l'ironie, l'allusion, le sarcasme, la plaisanterie. » (1987 [1981] : p. 18)

Ce type de manifestations d'approbation peuvent être observées dans un groupe de spectateurs lors du contage. Cependant, cette fois, les émissions vocales sont moins fréquentes et moins marquées que dans la conversation. En effet, comme je l'ai déjà précisé dans les chapitres précédents (cf. chapitres 6 et 8), les conteurs peuvent considérer que l'écoute de leur auditoire est bonne lorsque s'installent de longs silences¹⁰. Leur parole ne réclame pas tout à fait la même forme d'attention ou de participation. Ici, les regards, les tous petits mouvements de la nuque, de la cage thoracique suffisent à rassurer le locuteur. La conteuse Mariette Vergne me le fait comprendre lors d'un entretien :

« Il faut voir les réactions, il faut voir les yeux qui brillent, les bouches qui s'ouvrent, la respiration qui s'arrête ou au contraire qui se décontracte. Et c'est vraiment très important. »

Par conséquent, l'échange public/conteur ne peut être apparenté au "modèle télégraphique" (un locuteur actif envoyant un message à un destinataire passif¹¹). Lors de la transmission d'un conte, chacun apporte sa pierre à l'édifice. La passation sera efficiente si et seulement si les membres du public acceptent d'interpréter leur "rôle de receveur". Dans une certaine mesure, en suivant la pensée de Mikhaïl

10. Notons toutefois que cela est le cas pour ceux que j'ai observés en France, mais peut-être moins pour ceux qui se trouvent dans des contextes socio-culturels dans lesquels le contage est plus ritualisé et l'auditoire plus habitué à répondre au conteur (à l'aide de formules de relances par exemple).

11. Yves Winkin fait partie de ceux qui ont critiqué ce modèle. Il a par ailleurs montré que nombre de chercheurs états-uniens lui ont préféré le « modèle orchestral » (Winkin, 2000 [1981], 2011).

Bakhtine (1984), on peut dire que les spectateurs prennent part à la production de la parole conteuse :

« La compréhension d'une parole vivante, d'un énoncé vivant s'accompagne toujours d'une *responsivité active* (bien que le degré de cette activité soit fort variable) ; toute compréhension est prégnante de réponse et sous une forme ou une autre, la produit obligatoirement : l'auditeur devient le locuteur. » (Bakhtine, 1984 : p. 274, souligné par lui)

Le conteur, réaiguille ou réajuste souvent sa façon de raconter en fonction des réactions de son auditoire. En ce sens, lui aussi est un répondant, un receveur.

Tous ces constats et hypothèses sont aujourd'hui interrogés sous un nouveau prisme par les neuro-sciences. La capacité d'entrer en résonance avec les autres lors d'un échange parolier est mise en lumière par la découverte des réseaux de neurones-miroirs (*mirror neuron system*). Il est désormais prouvé que l'on s'approprie en quelque sorte les intentions et états d'esprits des autres en les mimant en nous. Un groupe de chercheurs néerlandais a démontré que lors de la production d'un message kinésique (en l'occurrence l'imitation en gestes d'un personnage ou d'une action), les réseaux des neurones s'activant chez le destinataire étaient les mêmes que ceux qui s'activaient chez le producteur du geste (Schippers et al., 2010). Ainsi, l'inter-synchronie décrite par William S. Condon trouverait son pendant (et peut-être même son fondement) au niveau de l'activité cérébrale. Un autre groupe de spécialistes en neuro-sciences dont les membres sont tous des chercheurs de l'Université de Princeton aux États-Unis s'est intéressé aux activités de production et de réception d'un récit de vie (le récit d'un événement vécu, d'une anecdote : *real-life story*) (Stephens, Silbert et Hasson, 2010). Ils ont remarqué que lors de la narration, auditeurs et conteurs enclenchent tous deux les aires cérébrales relatives à la perception, la compréhension et la production de parole (comme par exemple l'aire de Broca). Ainsi, être en train de conter, c'est en même temps écouter et tenter de comprendre l'histoire ; être en train d'écouter, c'est en même temps mimer en soi la prise de parole. Ces chercheurs ont également décelé les traces de l'activité de prédiction (anticipation de la suite du récit) chez les auditeurs. Ils ont noté que cette activité était d'autant plus présente chez les auditeurs ayant un bon niveau de compréhension de l'histoire. En définitive, la prédiction apparaît selon ces chercheurs comme étant une dimension non négligeable de la « réussite communicationnelle »¹² (Stephens, Silbert et Hasson, 2010 :

12. Pour les citer directement : « This suggests that prediction is an important aspect of successful communication. [...] Remarkably, the extent of the listener's anticipatory brain responses was highly correlated with the level of understanding. » (Stephens, Silbert et Hasson, 2010 : p. 4).

p. 4) ».

Ces études montrent donc que la situation de contage peut être pensée comme une rencontre harmonieuse : un échange parolier mettant en écho et en résonance les corps, les perceptions, les états d'esprits et parfois les pensées.

Les études menées par les spécialistes de l'interaction ressortent la plupart du temps d'une « conception conflictuelle des échanges » (Rispaïl, 2000 : p. 316). On remarque en effet qu'Erving Goffman, précurseur sur la question, insiste beaucoup sur la manière dont les acteurs sociaux se confrontent et s'affrontent dans *Les rites d'interaction* (1974 [1967]) : où l'on voit comment les interactants tentent de « garder la face », procèdent à des « évitements » ou « des tentatives de réparation » etc. Les observations faites sur le terrain et les apports des neuro-sciences conduisent à suivre un chemin inverse pour étudier la situation de contage, ce qui revient à se placer dans la même perspective que la linguiste Marielle Rispaïl :

« Nous voudrions soutenir ici l'idée contraire, à savoir que la conversation est le lieu d'une circulation des énergies entre deux ou plusieurs personnes, circulation qui ne peut se faire qu'en présupposant l'existence d'un corps imaginaire collectif qui se crée dans la parole échangée, se dissout dans sa disparition et se manifeste par les mouvements qu'il impulse aux échanges. » (Rispaïl, 2000 : p. 316)

Il me semble qu'il pourrait être utile d'inventer un dispositif ethnographique *ad hoc* pour mieux comprendre les effets sociaux de cette danse et de ces jeux de miroir. Là, encore, il s'agit d'un piste possible pour poursuivre cette recherche.

*

* *

La réception du conte et les effets perlocutoires produits par la parole conteuse restent intrigants car ils sont difficiles à saisir par le biais d'une ethnographie. Pourtant, en cerner les contours et les caractéristiques est décisif : c'est seulement ainsi qu'il est possible de mesurer avec précision la portée sociale du contage à l'échelle de la scène.

Dans ce chapitre, grâce à l'examen des dessins et au retour sur la notion d'*inter-synchronie*, j'ai pu dégager plusieurs chemins théoriques et/ou ethnographiques qui pourraient permettre de prolonger et affiner l'étude de la relation

public/conteur. Deux d'entre eux me semblent particulièrement féconds : la réflexion sur la manière dont un spectateur reprend les images du conteur pour constituer son propre film-conducteur et la mise en place d'une méthode pour étudier les "harmoniques relationnelles".

On pourrait bien sûr aussi ajouter d'autres éléments à cette liste. Une investigation ethnographique plus poussée du côté de la perception de la voix et des sons émis par les conteurs permettraient par exemple de continuer les travaux entrepris par Paul Zumthor dans *La lettre et la voix* (1987) et ceux de David Le Breton dans *Éclats de voix* (2011).

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

L'objectif de cette troisième partie était d'examiner ce qui se manifeste et se produit *hic et nunc*, lors de la performance orale.

J'ai d'abord détaillé les caractéristiques de la présence scénique des conteurs : parole sensible et extra-ordinaire (au sens strict), style oral sobre et économe, gestuelle fortement iconique. L'examen de la notion d'*esquisse* m'a permis de commencer à montrer que les gestes jouaient un rôle important quant à l'instauration de la relation public/conteur. Puis, je suis revenue sur les possibilités qu'offraient les technologies audiovisuelles et la mise en place d'un partenariat avec un photographe pour envisager une ethnographie de la gestuelle des conteurs.

De là, j'ai pu approfondir l'examen de la gestualité et de la réception du conte. En les observant sur les photographies avec les conteuses, les gestes narratifs nous ont semblé remplir deux importantes fonctions : la dramatisation et le renforcement du contrat narratif (autrement dit, le maintien d'une certaine réciprocité dans l'échange). Enfin, j'ai pu dégager un certain nombre d'effets produits par la parole conteuse sur l'auditoire : l'émergence d'images mentales, l'inter-synchronisation, et plus globalement, la présence de nombreux jeux de miroir.

Rappelons, pour conclure, que cette partie ne présente pas toutes les facettes et les scènes dudit « néo-contage ». Ici, je me suis focalisée sur la situation de contage la plus "classique" – quand le conteur et son auditoire se trouvent en co-présence – et je me suis exclusivement intéressée à la narration orale. Pourtant, les conteurs d'aujourd'hui s'emparent fréquemment des médias : ils racontent à la radio, publient leurs contes dans des éditions en littérature jeunesse, mobilisent les écrans sur scène etc. Qui plus est, les contes sont fréquemment adaptés au cinéma, ou utilisés comme trame pour la création d'e-book, de jeux vidéos etc.

On pourrait donc ouvrir un nouveau faisceau de questionnements qui viendrait prolonger et actualiser les hypothèses et constats proposés ici : quelle est la portée du récit quand les corps du public et le corps du conteur ne se trouvent plus directement confrontés lors d'une performance ? À quel point la narration orale est-elle traversée, travaillée, transformée par d'autres modes d'expression ? Comment (re)-penser la notion d'*oralité seconde* proposée par Walter Ong (Ong, 1987 [1982]) au temps où interaction rime avec interactivité, relation avec connectivité ? Si ce chantier constitue déjà à l'heure actuelle un de mes centres de préoccupations¹³, je n'en dirai pas plus dans le cadre de cette thèse. Son examen serait trop long ; il ferait à lui seul l'objet d'une recherche de doctorat.

13. Voir notamment le travail mené avec Nadine Decourt autour de la série de films d'animation *Les Quatre saisons de Léon* (<http://www.crdp-lyon.fr/les4saisonsdeleon/>) et la recherche

Notons aussi que l'impasse sur ces sujets et la focalisation sur les gestes ne ressortent probablement pas uniquement d'un choix théorique. Il est possible que j'ai été influencée par les conteurs que j'ai rencontrés. Aucun d'entre eux n'est réfractaire à l'apparition des nouvelles technologies et/ou à l'emploi des médias sur scène, mais tous m'ont exprimé une sorte de militance pour conserver des espaces et des temps dans lesquels peut s'établir une relation directe et non-médiatisée. C'est donc dans ces endroits et ces moments que j'ai cherché à comprendre l'efficacité sociale du contage. Rien ne permet par contre d'affirmer que c'est uniquement là qu'elle se manifeste. Si je devais me prononcer dès maintenant sur ce sujet, je dirais même que certains usages médiatiques peuvent renforcer la puissance ligatrice du contage et que certaines formes de narrations contemporaines apportent de nouvelles possibilités et de nouvelles modalités de mise en lien tout aussi efficaces du point de vue social.

Je montrerai dans la quatrième partie que la portée sociale du contage peut être encore mieux (ou du moins autrement) comprise et explicitée lorsque l'on s'attarde sur l'échelle des coulisses, en particulier si l'on étudie les moments où les conteurs adoptent le rôle de formateurs. En effet, comme l'a déjà largement démontré Nadine Decourt (2009 ; 1995), quand on observe les dynamiques d'un groupe se mettant au travail avec et par le conte, il apparaît de façon évidente que le contage ressort d'une « poétique de la rencontre ».

Quatrième partie

COULISSES ET PASSERELLES (EN IMAGES ET EN SONS)

Dans cette dernière partie, je vais m'intéresser aux coulisses du contage. Les espaces qui se situent derrière ou autour de la scène et les temps qui se trouvent en amont ou en aval de la performance orale ont déjà été explorés dans les terrains précédemment cités (lors de la conception de l'intrigue pour l'événement *Rumeur au Port Rhu* à Douarnenez, lors de la séance de travail dans l'atelier du photographe etc.), mais c'est dans d'autres situations que j'ai vraiment décidé de les ethnographier : les formations au conte. En effet, dans ces situations-là, il était possible d'investir les coulisses d'une façon "extra-ordinaire" (au sens strict du terme), puisque ce sont ces interstices, ces temps de préparation au contage, qui avaient la plus grande valeur aux yeux des conteurs eux-mêmes et pas – comme dans beaucoup d'autres cas – le temps de la scène, de la performance.

J'ai découvert le "terrain des formations" en deuxième année de Master. À l'époque, j'ai pu accompagner trois conteuses (Mariette Vergne, Marie-Catherine Robol et Lila Khaled) dans différentes structures et établissements situés en Ardèche et en région lyonnaise. Pendant le doctorat, j'ai décidé de poursuivre l'investigation en compagnie de Lila Khaled. Avec elle, j'ai activement participé à la mise en place et au déroulement d'un atelier conte dans la commune de Saint-Fons (agglomération lyonnaise) au début de l'année 2012.

Dans le dixième chapitre, je reviendrai sur deux des expériences vécues en Master, dans le onzième, je relaterai l'enquête menée en doctorat.

L'ATELIER DU CONTEUR

10

Parfois, l'atelier du conteur ressemble à l'atelier d'écrivain d'Ismaïl Kadaré (1997) ; il est invisible, impénétrable. D'autres fois, comme dans le cas des formations que j'ai observées, il devient au contraire un lieu ouvert, accueillant. En effet, les aspects habituellement cachés du travail de mise en bouche des histoires se dévoilent pendant les temps de formations. Les apprentis conteurs y apprennent à délier leur langue, libérer leur corps, instaurer l'écoute et les conteurs formateurs y délivrent des "recettes".

Les formations qui ont été étudiées ici n'étaient pas professionnalisantes. Elles ne s'adressaient pas à des conteurs amateurs ou semi-professionnels et ne visaient donc pas à perfectionner des techniques ou savoir-faire. Elles ont été mises en place suite à des demandes formulées par une ou plusieurs structure(s) locale(s), la plupart du temps directement rattachée(s) à une municipalité (centre social, bibliothèque de quartier, maison de retraite etc.). Chaque formation visait un "public" particulier : personnes âgées, enfants en difficulté scolaire, "mamans" du quartier, personnes issues de l'immigration etc. Dans ces différents cadres, l'objectif, pour les conteuses, était de « recréer des liens », d'« échanger », ou encore d'apprendre à « parler mieux ensemble ».

Dans le détail, j'ai assisté à cinq ateliers différents au cours de l'année universitaire 2007/2008. Avec Marie-Catherine Robol, conteuse salariée de l'association *La forêt des Contes en Vocance*, j'ai suivi les « rencontres inter-générations », des rendez-vous bi-mensuels réunissant des résidents de maison de retraite et des élèves d'école primaire. Aux côtés de Mariette Vergne, j'ai participé à deux projets : l'un intitulé « café-conte », adressé à des personnes bénéficiaires du R.M.I. dans le cadre d'un programme de réinsertion, et l'autre mené avec des élèves en difficulté scolaire dans une école d'Annonay (Ardèche). Avec Lila Khaled, je me suis rendue au centre culturel de Vienne (région lyonnaise) pour une formation au conte adressée à un « groupe d'alphabétisation » et aussi à la bibliothèque Georges Perec de Vaulx-en-Velin (ville de l'agglomération lyonnaise), auprès d'un groupe de lectrices.

Ici, je ne proposerai pas une description détaillée des quartiers, villes, localités explorés lors de l'enquête (je le ferai par contre dans le chapitre 11, concernant la formation qui a eu lieu sur la commune de Saint-Fons). Autrement dit, je ne dépeindrai pas le contexte comme je l'ai fait à propos du terrain breton dans la deuxième partie de la thèse. Par contre, je tenterai de décrire le plus précisément possible la façon dont les échanges et les rencontres se sont établies dans le cadre des séances de travail. De là, il sera possible de cerner encore un peu mieux le potentiel du conte ; sa faculté à établir des passerelles culturelles et/ou sociales. Dans ce chapitre, je rapporterai uniquement quelques situations qui se sont produites dans le cadre des deux formations menées par la conteuse Lila Khaled. Les trois autres ateliers se sont montrés tout aussi riches en enseignements, mais un retour sur chacun d'entre eux me contraindrait inutilement à ré-écrire l'intégralité du mémoire de Master (Drouet, 2008). Dans un premier temps, je poserai le cadre de ces formations et expliquerai le positionnement et la méthode utilisés pour réaliser l'ethnographie en leur sein. Dans un second temps, je m'attarderai sur une des "leçons" livrées par la conteuse lors des séances à Vaulx-en-Velin : l'équilibre à trouver entre sa propre vie, l'histoire, et les autres. Enfin, je montrerai au travers d'exemples comment l'initiation au conte a permis de créer des passerelles entre les langues et les cultures du côté de Vienne.

10.1 CADRE DES FORMATIONS ET CADRAGES LORS DES FORMATIONS

Alors que nous nous étions rencontrées à peine un an auparavant, Lila Khaled m'a permis de suivre de bout en bout deux formations en 2008. L'une s'est déroulée au centre social du quartier de l'Isle, à Vienne, et s'est étalée sur cinq mois (à raison d'un à deux rendez-vous mensuels). Elle a concerné une quinzaine de femmes. L'autre a été initiée par la bibliothèque Georges Perec, à Vaulx-en-Velin. Elle a réuni neuf femmes sur une période de six mois, avec des rencontres programmées environ tous les quinze jours (excepté durant les vacances scolaires).

Avant d'entrer dans la description et l'analyse de quelques-uns des échanges qui se sont opérés dans ces groupes, il convient de donner une idée du cadre dans lequel les formations s'inséraient.

10.1.1 Le conteur médiateur

Pour poser le décor, commençons par un petit rappel historique. En France, les premiers "professionnels du conte" ont très vite endossé le rôle de médiateurs

culturels ou sociaux dans les années 1970/1980¹. En milieu rural comme en milieu urbain, ils sont allés à la rencontre des personnes les plus défavorisées ou les plus stigmatisées. Ils ont notamment été interpellés pour résoudre ce qu'on venait de baptiser le « problème des banlieues ». C'est ce que Nadine Decourt rappelle dans l'introduction d'un de ses ouvrages :

« Le conte s'est trouvé au cœur des premiers tâtonnements de la pédagogie interculturelle. Comme aux États-Unis à la fin du siècle dernier (lorsqu'il avait fallu commencer à alphabétiser des immigrants venus du monde entier), il a semblé un outil privilégié d'intégration. »

(Decourt, 1992 : p. 13)

Depuis les années 1980, les politiques publiques ont connu nombre de réformes (à commencer par la « décentralisation », actée en 1982) et un véritable glossaire a été défini pour mettre en œuvre ce qu'on a appelé la « Politique de la ville ». Les espaces urbains ont été quadrillés et certains ont été estampillés par des acronymes : ZAC (Zone d'Aménagement Concerté), ZEP (Zone d'Éducation Prioritaire), ZUS (Zone Urbaine Sensible), ZUP (Zones à Urbaniser en Priorité) etc. Les étiquetages n'ont eu de cesse d'évoluer au fil du temps, certains ont été remplacés, d'autres supprimés. Et durant toutes ces années, certains conteurs – tels Lila Khaled, Mariette Vergne, Jean Porcherot – sont restés fidèles au poste, en grande partie parce qu'on a continué à les solliciter.

Les deux formations sur lesquelles je vais revenir ici en détail font partie de ce "type de terrain". Ce qui les distingue peut-être le plus des formations professionnelles est relatif aux objectifs visés par les structures accueillantes et au rôle attribué au conteur-formateur. Ici, ce n'est pas tant l'artiste conteur qui est attendu, c'est plutôt le médiateur. D'office, on reconnaît donc au conteur une certaine expertise en matière de travail social. De plus, dans ces situations, l'efficacité sociale du conte et du contage est commanditée. La plupart des organisateurs ou financeurs (élus locaux, employés municipaux, enseignants en Français Langue Étrangère, maîtres d'écoles etc.) partent du postulat que la mise en place d'une formation au conte peut être un levier pour, je cite, « éduquer à la diversité » ou « tisser du lien social ». Bien souvent, les mots ou expressions utilisés par les commanditaires véhiculent des représentations, des lectures spécifiques des contextes en question (en particulier celle du milieu politique) et des façons

1. Je renvoie ici à l'historique du « renouveau du conte » retracé dans l'introduction de la thèse.

de concevoir l'action en leur sein ².

Les objectifs des deux formations animées par Lila Khaled n'étaient pas similaires. À Vienne, il s'agissait d'intervenir dans le cadre de cours « d'alphabétisation » et de « Français Langues Etrangères » (FLE) qui réunissaient des femmes originaires de Turquie ou du Maghreb. L'initiation au conte était donc partie prenante d'un projet d'apprentissage de la langue française. À Vaulx-en-Velin, les bibliothécaires avaient organisé un cycle de rendez-vous autour du conte et de la petite enfance. En organisant un atelier conte, leur objectif était de faire venir à la bibliothèque les "mamans du quartier" et, si possible, de constituer un groupe de conteuses amateurs pour intervenir dans les écoles et les crèches. Malgré leurs disparités, les deux entreprises étaient comparables : à Vienne comme à Vaulx-en-Velin, l'initiation au conte et le travail autour des contes devaient permettre aux femmes d'oser se rendre visibles et audibles en dehors du giron familial ; dans un cadre ou dans l'autre, la conteuse devait aider les structures à constituer des groupes de travail soudés et à instaurer en leur sein un climat de bienveillance.

10.1.2 Positionnement du chercheur et méthode ethnographique

Dès le départ, Lila Khaled a dû porter une grande attention à l'équilibre des groupes, à leur cohésion. Il était important que chaque participante ose risquer sa parole devant les autres pour que le travail autour du conte s'enclenche. La conteuse a tout de suite mis en place de petits rituels : le partage d'un café ou d'un thé avant la mise au travail, la reprise d'un chant ou d'une comptine à la fin ou au début de chaque séance, la disposition en cercle lors du conte etc. Elle a aussi immédiatement encouragé les femmes à se reposer les unes sur les autres. Observer et filmer ces ateliers était un pari risqué puisque ma présence aurait pu déstabiliser le travail de mise en confiance entamé par la conteuse. Dès la première séance, j'ai expliqué aux participantes la raison de ma venue. Je me suis affichée comme apprentie-ethnologue. Pour éviter de prendre d'emblée une posture trop extérieure au groupe, j'ai décidé de participer aux premiers exercices. Me voyant tout aussi intimidée qu'elles lorsqu'il s'est agi de prendre la parole, les femmes ont très vite compris qu'elles pouvaient m'accorder leur confiance. Rapidement, j'ai pu quitter l'habit de l'apprenti-conteur et sortir mon petit caméscope. Malgré tout, les femmes n'étaient pas toujours enthousiastes à l'idée d'être filmées. Fort heureusement, leurs craintes se sont vite estompées : « Je ne

2. Pour découvrir une analyse poussée de la commande passée à Lila Khaled et moi-même lors de notre venue à Saint-Fons (formation qui sera commentée dans le chapitre 11), je renvoie au travail réalisé par Gaëlle Gasc en 2012 dans le cadre de son mémoire de Master 1 en anthropologie.

suis pas à l'aise pour prendre la parole devant les autres d'habitude, et là, même avec Jeanne qui filme, ça a été », nous a confié Martine le dernier jour de la formation à Vienne. Les efforts fournis pour oser raconter face au groupe ont été tels que le fait d'être filmée est rapidement passé au second plan.

Le choix d'un siège (ou plus globalement d'un positionnement) était décisif pour moi ; il déterminait mon degré d'implication et le type d'images réalisées. J'ai choisi de me placer sur une des chaises situées dans le cercle formé par le groupe. Ainsi, il m'était possible de faire des inserts (gros plans) sur les corps, mais aussi de mieux comprendre la façon dont s'établissaient les échanges dans le groupe. Je pouvais capter les regards, entendre les petites réactions du groupe et me montrer bien plus réactive au moment où il convenait de changer de cadre. Avec cette méthode d'observation, je comptais produire une analyse très fine de la dynamique de ces groupes : comprendre où se situaient les enjeux de la relation, saisir comment le conte et le conte opéraient dans ces situations.

Lila Khaled et moi-même avons convenu que l'outil vidéographique s'insérerait aussi dans le dispositif de formation. Dans cette optique, j'ai réalisé des petits montages qui retraçaient le travail mené dans chaque atelier. À Vienne comme à Vaulx-en-Velin, j'ai montré ces images aux femmes lors de l'avant-dernière séance de travail.

À Vaulx-en-Velin, le temps de restitution filmique a permis de peaufiner le travail engagé autour du corps et de renforcer la cohésion du groupe. Lors de la séance de visionnage, Martine, membre du groupe, s'est étonnée de la posture très raide qu'elle adoptait en racontant :

« Tu as vu comment je me tiens ! [...] Mais je crois aussi que c'était pour lire mon texte [...] En fait, là, on voit vraiment que je ne maîtrise pas du tout ce que je raconte, il faut retravailler... Mais au moins j'ai pas la voix qui tremble. »

Un très grand nombre de commentaires de ce type, le plus souvent centrés sur les postures, les gestes et autres attitudes physiques ont permis à Lila Khaled de poursuivre le travail qu'elle avait commencé avec ce groupe. Dans cette situation où les femmes apprenaient à mettre leur corps au service de l'histoire, la description filmique s'est montrée pertinente. Lila Khaled a pu se baser sur les vidéos pour pointer les erreurs commises par les apprenties-conteuses et aussi pour leur montrer à quel point elles avaient progressé. Après chaque séquence, nous marquions une pause pour pouvoir commenter les images. Ce procédé a permis d'offrir un retour personnalisé à chacune des femmes. Juste après cette séance, la conteuse m'a confié qu'elle avait trouvé en l'image filmique un bon allié :

« Sur la voix d'Aïcha, sur la première partie du film où on la voit, elle est vraiment sur une voix très étranglée, et puis tout de suite, hop tu as fait le montage, c'était quelques semaines plus tard, la voix est là et elle est complètement relâchée, pour moi ça a été très intéressant. [...] Je te dis encore une fois, pour moi ce montage était très parlant... Parce que on voit le pas de géant entre la première prise qui correspond à un des premiers jours et la deuxième prise, filmée trois semaines après [...] D'ailleurs on l'a vu, les filles elles étaient en réaction, sur ce qu'elles voyaient. »

Vulnérabilisées sur le moment, les femmes ont cherché le soutien du groupe et de la formatrice. Ainsi, la lecture et l'analyse commentée des images par le groupe a eu des effets bénéfiques.

À Vienne, nous avons suivi la même procédure pour restituer et commenter les extraits vidéographiques. Cependant, la configuration du groupe était très différente. Dès le début de la formation, les femmes s'étaient divisées en deux groupes : celles originaires des pays du Maghreb d'un côté et celles d'origine turque de l'autre. Entre les deux côtés de la table, de vives tensions s'étaient faites sentir pendant les premières séances. Elles se sont progressivement dissipées grâce au travail fourni par la conteuse-formatrice (j'y reviendrai en détail dans la dernière section de ce chapitre). Lila Khaled a aussi estimé que le visionnage avait joué un rôle à cet égard :

« Sur le moment qu'on a visionné à Vienne, tu l'as bien vu, elles se sont tapées sur l'épaule en disant : "c'est bien finalement, tu racontes bien, ben oui tu parles bien" et tout ça. Et surtout, ça les a réunies devant un petit écran, donc on était dans la promiscuité des uns et des autres, dans un espace d'intimité qu'on n'avait pas forcément autour de cette table. »

Sans moquerie, les femmes ont pu rire à gorge déployée devant certaines séquences. Ce moment, vécu comme une détente, a été propice à la confiance, et comme à Vienne, au renforcement du sentiment de bien-être dans le groupe.

Ici, la position du chercheur n'était donc pas celle de l'observateur extérieur. Les films montrés ont permis d'intervenir directement sur le terrain et d'aider la conteuse à accomplir sa tâche de formatrice. C'est en s'inspirant de cette expérience que Lila Khaled et moi-même avons élaboré un autre dispositif de formation en 2012 (cf. chapitre 11).

10.2 DEVENIR PASSEUR D'HISTOIRES (LE GROUPE DE VAULX-EN-VELIN)

On l'aura compris, un important travail a été fourni dans le groupe de Vaulx-en-Velin autour de la prosodie et de la gestuelle. M'étant déjà longuement attardée sur ces questions dans les chapitres précédents (cf. chapitres 6 à 9), je ferai l'impasse sur cet aspect de la formation. Ici, je vais m'intéresser aux moments où Lila Khaled a tenté de faire comprendre aux femmes quel était le positionnement le plus juste pour mettre les récits en partage.

À la fin de la première séance, Lila Khaled a demandé aux femmes de trouver à leur domicile un objet qu'elles pourraient rapporter à la bibliothèque. Elle les a aussi invitées à réfléchir à la manière dont elles expliqueraient au groupe les raisons de cette élection lors de la séance suivante. Quelques semaines plus tard, un amas d'objets hétéroclites s'est constitué au centre du cercle de parole. S'y trouvaient, pêle-mêle, un réveil, deux sandales en cuir, des couverts à salades, trois petites poules en feutrine et un doudou. Il serait bien trop long de détailler tous les témoignages échangés autour de cette étrange collecte. Je m'en tiendrai donc à deux exemples.

Kheira a expliqué qu'elle conservait depuis ses 12 ans les deux toutes petites sandales qui étaient posées là, à nos pieds. Celles-ci étaient en cuir, de la peinture d'une poupée. Elle nous a raconté que son frère aîné les lui avait offertes en cadeau en revenant de son service militaire, effectué à Tamanrasset (sud de l'Algérie). Il s'agissait du seul souvenir qu'elle avait pu conserver de celui-ci, puisqu'il était mort par la suite, dans un accident de voiture. Cet objet était donc extrêmement précieux à ses yeux.

Fatima, elle, avait ramené un réveil. Il constituait pour elle le symbole de son entrée dans l'âge adulte. C'est avec lui qu'elle avait pu prendre son autonomie :

« Parce qu'avec ce réveil, je me levais seule, je savais à quelle heure il fallait que je parte. [...] C'est moi qui le remontais pour le lendemain. C'était ça qui me permettait de partir et de revenir. »

Suite à ces confidences, Lila Khaled a proposé aux femmes d'imaginer un début d'histoire à partir des objets. Kheira a alors relaté la discussion que pourraient entretenir les deux sandales si elles se trouvaient dans un grenier et Fatima, érigé le réveil en héros d'une sorte de conte initiatique.

L'objet a ici été mobilisé comme métaphore du conte. En demandant aux femmes d'expliquer ce qui motivait leur choix, Lila Khaled a montré qu'un conteur ne sélectionnait pas ses histoires au hasard. D'une façon ou d'une autre, les contes

composant leur répertoire devraient résonner avec leur parcours de vie³.

Cette "leçon" a vite été intégrée par les membres du groupe. Le plus difficile a été de passer à l'étape suivante. La formatrice a demandé aux femmes de remettre tous les objets au centre du cercle pour que n'importe quel membre du groupe puisse s'en saisir. Au final, les sandales de Kheira ont fait office de percussions et le réveil de Fatima n'a pas été réutilisé.

Par la mise à disposition de l'objet à l'ensemble du groupe, Lila Khaled a préparé ses apprenties à accepter que leurs contes soient repris et modifiés par d'autres ; qu'ils entrent dans la chaîne de transmission orale. Il s'agissait là d'un apprentissage crucial pour les apprenties-conteuses. C'est pourquoi, nombre d'interventions de la formatrice dans le groupe de Vaulx-en-Velin ont eu pour but de le faire passer. Cela a commencé par des remarques sur l'importance du détachement et de la distanciation avec l'histoire lors de la narration.

« Le ciel est bleu, les oiseaux chantent, c'était un jour du mois de février où pour moi le ciel était finalement devenu d'une couleur très noire » : voilà les mots avec lesquels Alexandra, dans la bibliothèque de Vaulx-en-Velin, nous a fait entrer dans l'histoire qu'elle avait imaginée. Lila Khaled a commenté cette entame de la manière qui suit :

« Alors Alexandra, [...] j'ai écrit : "Trop perso, de qui tu parles ?". Tu vois, vraiment, ça résonne trop en toi cette affaire. Tu n'es pas détachée de ce que tu es en train de dire. [...] J'ai envie de te proposer de complètement changer de ton, de faire comme si tu rapportais une histoire. »

La formatrice commençait ici à faire comprendre aux femmes du groupe que le sujet-conteur ne devait pas se manifester si ostensiblement lors de la narration. L'apprentissage s'est poursuivi lorsque les femmes ont travaillé sur des histoires piochées dans les rayonnages de la bibliothèque. Cette fois, elles n'étaient plus auteures, il était donc plus aisé de les conduire à adopter le rôle de simple passeur. Cathie s'est mise à raconter un récit tiré d'un ouvrage en littérature jeunesse : l'histoire de *Petit-Bleu et Petit-Jaune* (1970). Avant d'entamer la narration, elle a précisé : « Moi, j'aime le bleu. » La conteuse formatrice, à la fin de l'intervention, s'est dite surprise d'avoir entendu cette petite phrase, qui, lui semblait-il, n'avait rien à faire là. Lila Khaled a poursuivi son explication en revenant sur l'usage des pronoms personnels. Elle a demandé aux femmes de proscrire, autant que faire se peut, l'emploi du "je", mais aussi du "tu", du "nous", du "vous", du "on", pour préférer les "il(s)" ou "elle(s)".

3. J'ai déjà pu signaler cette accointance entre vécu et conte dans le chapitre 6.

Pour bien comprendre l'importance de cette "leçon", il est nécessaire d'apporter quelques précisions sur la place qu'occupe le sujet de l'énonciation en littérature orale. Jean Derive a déjà abordé la question concernant ladite « culture orale africaine ». Selon lui, il est d'usage chez les conteurs africains de tendre à l'« effacement du sujet inventeur » (l'auteur) et même du « sujet médiateur » (l'interprète) (Derive, 2001 : p. 44). Autrement dit, il s'agit, dans l'idéal, de rapporter le plus fidèlement possible l'histoire entendue sans manifester son individualité. Le chercheur précise que cela ne signifie pas que dans la pratique, les marques du sujet soient totalement absentes. Elles apparaissent inévitablement dans le texte même, puisque le conteur ne peut reproduire à l'identique un récit qu'on lui a transmis à l'oral. Elles sont aussi présentes dans la façon de raconter (le style oral). Enfin, elles peuvent être liées à l'actualisation contextuelle : en choisissant le moment et le lieu dans lequel il énoncera l'œuvre orale, le conteur pourra connoter le récit, lui donner un sens particulier.

Comme j'ai déjà pu le préciser (cf. introduction), les conteurs que j'ai suivis sont moins frileux à se présenter en tant qu'auteurs et à (ré)inventer des histoires. Il n'en reste pas moins qu'ils tendent à s'effacer lorsqu'ils content : sobriété, économie du style oral en sont les signes les plus flagrants (cf. chapitre 6).

Dans le cas du contage étudié par Jean Derive, le corpus d'histoires est considéré comme un support des valeurs et savoirs de la communauté. Il est essentiel que le conteur se mette le plus possible en retrait afin que ceux-ci se perpétuent et se transmettent de générations en générations. Dans le cas décrit ici, l'enjeu n'est pas le même. Le contage est vu comme un outil pour rassembler, relier, échanger. En contant, l'idée est de créer une sorte de tiers-lieu, un espace-temps différent dans lequel les uns et les autres pourraient se rencontrer. Chacun doit pouvoir y trouver un peu de lui et pourquoi pas un peu de son "pays". Si le conte devient un espace privé, intime (tel un récit de vie), il ne remplira pas sa fonction. Il doit donc rester un espace de fiction, un lieu de projection.

Odile Carré, psychologue partageant le "terrain interculturel" de Nadine Decourt (les deux chercheurs ont conçues ensemble un dispositif pour mener une recherche pluri-disciplinaire dans ce cadre), a montré que le conte constituait un « objet transitionnel » dans ce type de groupes :

« Introduit dans un groupe, il y ouvre un espace spécifique qui touche à la fois à la vie psychique du sujet et à la vie du groupe, à l'intra et l'intersubjectif. [...] Le conte représente dans le groupe une partie du moi du sujet et appartient à la catégorie "non-moi". Il peut être à la fois trouvé et créé par chaque membre du groupe : il se situe entre la

réalité intérieure du sujet et la réalité extérieure partagée⁴ » (Carré, 2002 : p. 41).

Or, pour que les « identifications croisées » et « les positions fantasmatiques échangeables » (Kaës et al., 1984 : p. 14) puissent passer d'un sujet à l'autre, il est nécessaire que celui qui énonce respecte "les règles du genre". Lila Khaled a trouvé les mots justes pour résumer ce jeu d'équilibriste auquel chaque femme devait se prêter : « Il faut faire un pont entre ce qu'on a vécu, ce qu'on veut donner et ce que l'autre va recevoir. ». Voilà sûrement comment on peut rapporter l'essentiel de la "leçon" donnée dans le groupe de Vaulx-en-Velin.

10.3 PASSERELLES CULTURELLES ET SOCIALES (LE GROUPE DE VIENNE)

Rappelons qu'à Vienne, des tensions s'étaient faites sentir dès les premières séances (de forts antagonismes entre les femmes d'origine turque et les femmes d'origine maghrébine). Ici, je vais montrer en quoi le conte a permis de changer la donne.

Je vais revenir successivement sur deux modes de rencontres interculturelles observées *in situ* : les passerelles qui se sont opérées au travers d'un conte (texte) lui-même, celles qui sont advenues au travers du type de contage. Nadine Decourt a déjà considérablement défriché ce type de terrain, en menant le plus souvent sa recherche en étroite collaboration avec des spécialistes d'autres disciplines (Decourt, 1992, 2008, 2009a, 2009b ; Decourt et Louali-Raynal, 1995 ; Decourt et Raynaud, 1999), c'est pourquoi j'utiliserai ses analyses et observations comme clés de lecture ou entrées théoriques.

10.3.1 Passer la frontière

« L'objectif de la formation était de permettre à des femmes immigrées de se réapproprier une mémoire des contes non seulement pour les transmettre à nouveau, mais aussi et surtout pour (re)trouver une confiance en elles et une capacité d'initiative dans leur environnement. » (Decourt, 2008 : p. 233)

4. On comprend ici pourquoi dans certaines situations, le conte est utilisé pour soigner. Pierre Lafforgue, pédopsychiatre, a mené un travail autour du conte auprès d'enfants autistes. Les enfants, dit-il, vont au bout d'un certain temps trouver une histoire « directement liée à leur problématique en utilisant l'espace et la structure du conte » (Lafforgue, 2002 : p. 185).

Ces quelques lignes, écrites par Nadine Decourt pour présenter un dispositif de recherche et de formation mis en place au début des années 1990 avec Odile Carré, permettent de comprendre l'un des principaux enjeux de la formation organisée à Vienne, une vingtaine d'années plus tard. Pour enclencher le processus, il était nécessaire que les femmes osent partager avec le groupe des chants, des contes, des bribes d'histoires retenues et des expériences vécues. Dès la première séance, Lila Khaled a dirigé le groupe sur un travail de recherche autour du répertoire. Se sont d'abord échangés des comptines et des contes facétieux.

Nasreddin Hodja (encore appelé Djoha⁵) est rapidement entré en scène. Ce héros atypique (un "fou sage"), presque toujours accompagné de son âne, était connu par presque toutes les femmes du groupe. Fatima, une des femmes d'origine maghrébine, nous a conté l'histoire du voyage de Djoha. En voici un très court résumé : Djoha souhaite quitter son pays, mais il est arrêté à la frontière par les douaniers. Ils l'interrogent : « Qu'avez-vous en votre possession ? » Djoha répond : « Rien de mal, juste mes bombes et ma pompe. » Les douaniers s'agitent, croyant que Djoha transporte des explosifs et un fusil à pompe, ils ouvrent le sac, et trouvent finalement une pompe à vélo et une paire de chaussures.

Raconter ce récit dans le cadre de cette formation n'avait rien d'anodin. Dans le groupe, toutes les participantes avaient vécu l'expérience de la migration et toutes rencontraient encore des difficultés à s'exprimer en français. L'histoire venait dire de façon légère et métaphorique les problèmes rencontrés au quotidien. En outre, s'y illustre précisément la plus grande crainte des femmes lors des cours d'alphabétisation : la maladresse linguistique. C'est par exemple une peur paralysant Ada, d'origine algérienne, qui participait pourtant depuis plusieurs années aux cours de Français Langues Étrangères. Les enseignantes en FLE nous ont expliqué que son niveau en français était plutôt bon, mais qu'elle n'osait pas s'exprimer parce qu'elle avait honte de son accent et ne voulait pas se tromper de mots devant les autres femmes.

Ce jour-là, Fatima a trouvé le conte adapté. Sa trame pouvait résonner chez chacune des femmes présentes à l'atelier. Parce que cette histoire racontait le groupe, elle a créé, fait le groupe. En la racontant, Fatima a retenu l'attention de tout l'auditoire. Alors que la séance se terminait et que tout le monde s'apprêtait à partir, le conte a de nouveau fédéré l'assemblée.

Le retour sur ce petit moment de contage montre déjà à quel point le conte peut devenir un outil de médiation culturelle. Quelques précisions supplémentaires autour de la figure de Nasreddin Hodja, permettront de souligner encore

5. Comme le note Nadine Decourt (Decourt, 2009a : p. 86), il est dénommé Nasreddin Hodja en Turquie et Djoha au Maghreb (ou Djeh'a, J'ha, Ch'hâ) et Goha en Égypte.

mieux sa valeur exemplaire.

Les tribulations du vieil homme et de son âne sont racontées depuis longtemps en Turquie, mais aussi dans tout le bassin méditerranéen. Il connaît aujourd'hui un franc succès sur la scène desdits « néo-conteurs ». Nadine Decourt a tenté de suivre le trajet du personnage durant deux années⁶. Elle a inventé un dispositif d'enquête pour le moins original, consistant à tenter de saisir les histoires de Nasreddin (ou bien d'autres) en « flagrant délit de migration » (2008 : p. 237). À certains égards, ce dispositif est comparable à celui que propose George E. Marcus en 1995 : l'« ethnographie multisituée ». L'idée, en l'occurrence, était de tenter de répondre à la question suivante : « Comment un répertoire voyage-t-il, se transforme-t-il d'une situation à une autre ? » (Decourt, 2008 : p. 235). Pour le "cas Nasreddin", elle a longtemps accompagné la conteuse et danseuse d'origine turque Melisdjane Sezer. À l'issue des deux années de recherche, elle note :

« Ce que nous pouvons retenir de ce bref panoramique, c'est que Nasreddin Hodja aujourd'hui opère des connivences et joue un rôle de médiateur culturel. Plus qu'il ne se fonde dans les populations locales, il en atteste les bigarrures méditerranéennes et opère des métissages. Il est devenu quasi omniprésent dans les cercles de conteurs et appartient à tout le monde.[...] Juifs, musulmans, chrétiens franchissent l'obstacle des religions et se retrouvent dans le rire universel qui sanctionne la bêtise, la vanité, l'arrogance, la lâcheté et toutes les formes d'abus de pouvoir. [...] Nasreddin et son âne courent sur toutes les bouches, sans mettre quiconque en danger. » (Decourt, 2009a : p. 89)

N'est-ce pas une explication et un éclairage supplémentaires nous permettant de comprendre que Fatima avait trouvé là, en plus de la trame narrative adéquate, le "héros" idéal pour que les passerelles s'établissent dans le groupe et que les femmes turques et maghrébines trouvent un terrain d'entente ? Bien qu'il soit bien maladroit quand il passe la barrière des douaniers, Nasreddin s'est une fois de plus montré artiste en matière de déplacement et dépassement de frontières. En l'occurrence, il a été l'un des premiers éléments permettant de lever les clivages au sein de ce groupe.

6. Elle mène ce projet de recherche avec le GREMMO (laboratoire rattaché à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée) dans le cadre d'une délégation CNRS s'étalant de 2001 à 2003.

10.3.2 Tricoter avec les langues et raconter son pays

Par ailleurs, les méthodes de travail proposées par Lila Khaled, centrées sur l'oralité et le conte, ont permis de dépasser certaines frilosités. Elle a autorisé et même incité les femmes à « tricoter avec les langues » :

« On raconte avec ses mots. La langue, c'est pas un problème, qu'on parle en arabe, qu'on parle en turc, qu'on parle en français... on mélange un petit peu. Un mot qu'on ne sait pas dire en français, on va le dire en turc, mais ça ne va pas gêner parce qu'on va comprendre l'histoire en entier. [...] Par exemple, on voyait tout à l'heure Fatima qui ne savait pas dire "le blé" en français. C'est pas grave, elle avait un tout petit peu de graines, elle a moulu le blé [Lila reproduit le geste du meulage fait par Fatima]. »

Rappelons qu'avant de proposer aux femmes de ce groupe de conter en plusieurs langues, Lila Khaled le faisait déjà dans ses propres contes (cf. chapitre 7 et 8). Pour elle, conserver un mot arabe dans un conte dit en français (ou inversement) n'était pas le fruit d'une contrainte (ne pas savoir le traduire), mais d'un choix délibéré. Par exemple, pour évoquer une ambiance nocturne, la conteuse m'a dit préférer utiliser les mots arabes, plus subtils et précis que ceux dont on dispose dans le lexique français :

« Il y a "lila" – qui est la nuit [en arabe] – ou "leila", ou "layla", qui sont encore d'autres formes de nuit. Et là, à travers ces façons de dire, il y a toute une atmosphère qui va s'installer, [...] qui va nous donner le ton de cette nuit-là et donc le ton de l'histoire. Donc tu comprendras... c'est qu'en français ça n'a plus le même impact, ça n'a plus le même sens. »

Elle a donc aussi incité les femmes à conserver les mots de la langue maternelle garantissant la saveur du récit, avec pour seule limite de pouvoir se faire comprendre de l'auditoire présent. Il s'agissait finalement, selon la belle formule du poète et penseur Édouard Glissant, de faire en sorte « que toutes ces langues s'entendent à travers l'espace aux trois sens du terme entendre : qu'elles s'écoutent, qu'elles se comprennent, qu'elles s'accordent » (1996 : p. 42).

Petit à petit, le désir de raconter a eu raison de la peur de s'exprimer de façon maladroite. J'ai alors pu faire le même constat que Nadine Decourt en écoutant les contes narrés : « Aussi incorrecte et embrouillée que soit l'expression, elle tombe juste. » (Decourt, 1992 : p. 121).

Parce que la « barrière de la langue » s'est progressivement levée, a pu se poser

la question de la traduction, passerelle ou « négociation ⁷ » (Eco, 2006 [2003] : p. 19) entre les langues. Lors des temps de retour sur les différents contages, les femmes se sont étonnées de retrouver des mots arabes dans la langue turque et vice versa. Ce fut aussi l'occasion de renverser les rôles : apprendre des locutions arabes ou turques aux enseignantes de français.

À partir de là, les récits ont été de plus en plus souvent émaillés ou annoncés par des gloses. Les berceuses rapportées de Turquie, de Tunisie ou d'Algérie ont par exemple été agrémentées de commentaires précis concernant la manière de bercer les bébés dans ces pays respectifs. Shémen, d'origine turque, a doublé les explications d'une démonstration : elle a tendu ses jambes en avant et précisé qu'on plaçait la tête du bébé entre les deux pieds. Elle a ajouté que le mouvement devait être fait à même le sol, ce qui facilitait le pivotement du bassin. De cette façon, il était possible d'opérer un lent mouvement de balancier qui apaisait l'enfant. Chaque glose ethnographique a enclenché un débat au cours duquel les femmes ont pu comparer les différentes manières de dire et de faire et par là-même, le groupe s'est trouvé plus soudé.

Dans les situations interculturelles, il semblerait que le commentaire ethnographique vienne justifier l'intérêt de raconter ici et maintenant le récit en question. William Labov a été le premier à étudier « les procédés qu'emploie le narrateur pour indiquer le propos de son histoire, sa raison d'être : pourquoi il la raconte, où il veut en venir » (1993 [1978] : p. 475). C'est ce qu'il nomme l'*évaluation*. Il remarque que dans le récit conversationnel, un moment est spécifiquement consacré à cette justification (situé, la plupart du temps au début de la narration), mais aussi qu'on retrouve des procédés similaires tout au long du récit. À Vienne, j'ai remarqué que certaines femmes signalaient, souvent avant de débiter la narration, en quoi l'histoire qu'elles allaient livrer constituait un témoignage supplémentaire sur un mode de vie, un savoir-faire, ou un savoir-dire spécifiquement maghrébin ou turc. Tout se passait comme si les histoires avaient "le droit de cité" uniquement si elles contribuaient à l'exploration ethnographique, ou à l'établissement de passerelles entre les langues et les cultures. En somme, la glose ethnographique avait valeur d'*évaluation*.

Nadine Decourt a déjà pu noter l'importance de la glose dans ce qu'elle appelle le « contage immigré ». Dès ses premiers travaux sur la littérature orale – alors qu'elle s'était mise à la recherche de variantes du conte *La Vache des Orphe-*

7. Dans *Dire presque la même chose* (2006 [2003]), Umberto Eco revient sur des expériences de traduction. Il parle de négociation car selon lui, la traduction est « un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre et d'où, au final, les parties en jeu sortent avec un sentiment de satisfaction raisonnable et réciproque, à la lumière du principe d'or selon lequel on ne peut tout avoir. » (2006 [2003] : p. 19).

lins (1992) – elle relève la façon dont certaines de ses interlocutrices opèrent des digressions ethnographiques : Hassina « a voulu faire œuvre d'initiatrice à la culture berbère » ; ses « efforts de traduction », précise t-elle, « relèvent d'une véritable initiation culturelle. La glose, intégrée à la narration, a valeur de glossaire. » (1992 : p. 96). Plus tard, alors que Nadine Decourt intervient dans des groupes en tant que formatrice/accompagnatrice, elle saisit encore mieux l'importance de ces gloses. Dans les situations interculturelles, le conte servirait de « support prétexte à la connaissance d'une autre culture, d'autres techniques, d'autres coutumes, d'autres usages » (2009 : p. 203). Autrement dit, dans ces contextes, chaque membre du groupe se ferait ethnographe de sa propre culture. Engagé dans une dynamique de rencontre, l'objectif serait de faire découvrir à d'autres la singularité de son "pays", son "quartier", ou de sa langue (faire ressortir l'originalité, ce qui fait la différence), tout en restant ouvert à la comparaison (trouver des ressemblances), voire à l'échange de "bons procédés". Le conte, ajoute encore Nadine Decourt, parce qu'il est un « système de transformation, permet de convoquer tour à tour l'identique ou le différent, selon les besoins du groupe » (1992 : p. 26). Les observations faites dans le groupe de Vienne corroborent donc entièrement ces analyses.

L'instauration d'un respect mutuel – intrinsèquement lié à l'exercice d'"anthropologie comparée" que je viens de décrire –, a également été propice à l'émergence d'autres récits ou d'autres chants ; de ceux qui n'auraient pu être confiés au groupe dès les premiers moments. Des souvenirs ont resurgi, accompagnés d'une certaine nostalgie. Yamina, pourtant l'une des femmes les plus loquaces, n'est parvenue à nous livrer la berceuse de son enfance qu'à la dernière séance, alors que nous visionnions les images que j'avais tournées en atelier. Elle a longuement hésité avant de la fredonner, en berbère. Et quand elle y est parvenue, elle a versé quelques larmes. Cette mélodie et cette langue, nous a-t-elle expliqué ensuite, la replongeait dans son enfance. Comme sur le terrain breton (cf. chapitre 4), le conte permettait ici de réveiller les mémoires, faire surgir des réminiscences.

Ainsi, c'est au travers du style de contage que le second mode de rencontres et d'échange s'est opéré. Le "tricotage" entre les langues et le recours aux gloses pendant ou avant la narration a permis de relier l'ici au là-bas, le passé au présent, et surtout l'expérience de l'une à l'expérience de l'autre.

*

* *

Dans les deux groupes, l'initiation au conte et/ou le travail autour d'un corpus d'histoires a permis de se rencontrer, d'échanger, de s'écouter autrement. Contes et techniques de contage ont pu devenir des outils de médiation grâce au dévoilement des coulisses du métier de conteur (les "leçons" données par Lila Khaled à Vaulx-en-Velin) et au dévoilement des "coulisses des histoires" rapportées au groupe (les gloses ethnographiques échangées à Vienne). Le retour sur ces expériences nous renseigne donc sur les modalités par lesquelles le contage peut se montrer efficient dans les contextes interculturels.

Le recours à la vidéo dans ce cadre, en plus d'être utile au groupe (retour sur les prestations des apprenties-conteuses), m'a permis de revenir sur de tout petits moments : des mots prononcés par la conteuse formatrice, des morceaux d'histoires racontés sur le bout des lèvres, des regards et des postures témoignant des connivences s'établissant dans le groupe etc. Le fait de voir, revoir ces instants (en procédant au montage notamment) m'a permis d'en saisir l'importance à l'échelle de la situation.

L'EXPÉRIENCE DE SAINT-FONS

11

Dans ce chapitre, je vais exposer la dernière étude de cas réalisée dans le cadre de ma recherche en doctorat. Elle porte sur une formation au conte qui s'est déroulée dans la commune de Saint-Fons (ville de l'agglomération lyonnaise), en 2012. Je relaterai "l'aventure" de façon linéaire (un peu comme pour le terrain douarneniste), en veillant à montrer comment expériences, théorisations et réflexions méthodologiques se sont mutuellement fécondées.

Suite aux expériences de Vienne et Vaulx-en-Velin, Lila Khaled et moi-même étions convaincues qu'il était possible de penser une méthodologie commune pour intervenir dans les "espaces coulisses" du conte : une façon de se positionner, pour elle comme pour moi, qui soit à la fois propice à la recherche anthropologique et l'animation d'un atelier conte ; un outillage et des techniques qui permettent de mener à bien l'exploration ethnographique et l'initiation à la pratique artistique. Auparavant, nous avions seulement mis en place quelques lieux de complémentarité : un retour, en images et en sons, sur les performances des apprenties-conteuses et une place accordée, dans le groupe même, à l'observation ethnographique (cf. section 10.2). Pour tester un format d'intervention plus transversal à nos deux pratiques, nous avons décidé de démarcher par nous-mêmes des structures habituellement demandeuses de ce type de formation.

Au début de l'année 2012, notre proposition d'atelier a trouvé preneur. Elle a été reçue favorablement par les élus de la ville de Saint-Fons. Ceux-ci y voyaient apparemment une opportunité pour enclencher un travail de plus grande envergure sur le « lien social » dans leur commune.

11.1 CONCEPTION D'UNE FORMATION

Contrairement aux expériences vécues en 2008 (Vienne et Vaulx-en-Velin), nous ne nous inscrivions pas dans un projet déjà complètement ficelé. Le public de l'atelier n'était pas clairement défini et la municipalité avait seulement dégagé

des objectifs globaux – « favoriser l'inclusion sociale », « créer du lien social sur le long terme », « permettre l'expression de l'identité en dehors des communautarismes », « éduquer à ce qu'est la citoyenneté¹ » etc. – qui devaient encore être affinés pour qu'ils se traduisent en actions concrètes². Cela dit, une zone de la ville semblait être spécifiquement visée pour la mise en place d'une « démarche participative » : le quartier des Clochettes. Saint-Fons étant diagnostiquée par des experts (Insee, Comité Interministériel des Villes, Observatoire de la santé Rhône-Alpes, Contrat Urbain de Cohésion Sociale), mais aussi ses habitants, ses gestionnaires et ses élus comme une ville « segmentée » (Gasc, 2012 : p. 8), il s'agissait de travailler sur le quartier le plus « sensible » afin de trouver des façons pour le "relier" au reste de la ville. Cela permettait, en plus, de préparer le terrain pour l'étoffement du « pôle culturel » qui allait donner lieu à d'importants travaux dans le quartier : rénovation et agrandissement de la bibliothèque annexe ; installation de l'école de musique ; création d'un pôle numérique, d'un fonds scientifique autour du Centre Ressource de la Chimie et d'un point multi-services (petite enfance, services municipaux).

Avec Lila Khaled, il ne nous a pas fallu passer beaucoup de temps sur place pour remarquer à quel point ce quartier se trouvait isolé d'un point de vue topographique. Perché en haut d'une colline, celui-ci était éloigné des différentes commodités du centre-ville (commerces, services etc.). Toutes proches par contre, presque accolées, on pouvait apercevoir les barres d'immeubles de la ville de Vénissieux. En s'aventurant dans le parc verdoyant du quartier, il était possible de s'approcher d'un flanc de la colline qui donnait une vue imprenable sur la vallée du Rhône. Seulement, plutôt que le spectacle du fleuve, c'est celui dudit « couloir de la chimie » qui s'offrait d'abord à la vue : les bâtiments imposants et presque improbables des usines rhodaniennes occupaient les devants de la scène. Gaëlle Gasc, notre interlocutrice pour le projet à la Mairie (embauchée en service civique, mais aussi, à cette époque, étudiante en anthropologie à l'Université Lyon 2), a dépeint la population du quartier en se basant sur des chiffres de l'Insee et du Comité Interministériel des Villes :

« Il s'agit donc d'un quartier beaucoup moins dynamique que les autres en termes de ressources [...] où l'on trouve une part importante de famille nombreuses (4 enfants et plus), de jeunes (50% des habitants de moins de 24 ans dont 57.5% ont de 11 à 24 ans) et d'habitants

1. Je cite ici un document de présentation du projet qui nous a été transmis à l'issue de l'un de nos premiers rendez-vous.

2. Pour prendre connaissance de façon plus détaillée du projet de la municipalité, je renvoie au mémoire écrit par Gaëlle Gasc dans le cadre de son Master en anthropologie : *Analyse de l'injonction participative : "Initier du lien social" à Saint-Fons* (Gasc, 2012).

de nationalité étrangère (tout particulièrement "Clochettes Nord" de 30 à 40% contre 10 à 20% pour le reste de la ville). » (Gasc, 2012 : p. 15)

Notons également que le quartier avait été classé « Zone Urbaine Sensible » lors du diagnostic territorial du CUCS (Contrat Urbain de Cohésion Sociale) de mai 2011, ce qui signifie, entre autres, que beaucoup d'habitants rencontraient une grande précarité économique.

Avant même de commencer la formation, Lila Khaled et moi-même nous sommes rendues à plusieurs reprises à Saint-Fons pour entrer en contact avec diverses structures de proximité (associations, centre sociaux, bibliothèque etc.). Le but était de créer de toute pièce notre équipage : trouver les personnes intéressées pour suivre la formation, trouver un ou des lieu(x) d'ancrage.

Mais le challenge s'est avéré plus complexe que prévu. La municipalité ne pouvant renouveler le contrat de Gaëlle Gasc (la porteuse de projet) pour des raisons administratives, nous nous sommes retrouvées à la tête d'une entreprise avortée. Par conséquent, les structures locales ne savaient plus de quelle façon nous accompagner : comment nous accueillir sachant que nous étions désormais des sortes d'"électrons libres" ? Comment faire entrer si tardivement notre atelier-conte dans leurs propres projets ? etc. En outre, certains représentants d'associations (notamment l'association réunissant la communauté turque des Clochettes) étaient mécontents des relations entretenues avec les élus locaux, pour des raisons qui nous sont restées inconnues. Notre atelier étant étiqueté "projet municipal", la communication à son encontre (quelques flyers) n'a pas attiré beaucoup de personnes, bien malgré nous. N'ayant malheureusement pas le luxe (temps et moyens) de réaliser un vrai travail de terrain pour arranger ou au moins mieux comprendre la situation, nous avons décidé de commencer le travail avec le petit groupe déjà réuni grâce aux premiers contacts pris au centre social et à la bibliothèque des Clochettes : cinq personnes, dont quatre habitants du quartier et une personne résidant au centre-ville. Les profils de ceux-ci (détaillés plus loin) étaient très variés, mais la tranche d'âge était plutôt élevée ; la plupart étant de jeunes retraités.

Nous avons d'abord donné rendez-vous aux membres de l'atelier au sein du centre social des Clochettes. Après quelques séances, nous avons décidé de déménager pour nous installer dans les locaux de la bibliothèque, principalement parce que les conditions "acoustiques" de la structure nous permettaient de mener à bien nos activités (écoute silencieuse lors du conte, enregistrements audio, filmage).

Un peu déstabilisées par le démarrage de l'aventure, nous nous sommes autorisées une certaine souplesse par rapport à notre programme initial. Nous avons laissé les Sainfoniards nous guider vers leurs propres centres de préoccupations. Chose, qui, d'ailleurs, m'a permis de me sentir plus à l'aise, puisque j'ai pu adopter une posture plus proche de celle préconisée dans la discipline pour s'immerger sur un terrain de recherche.

Par ailleurs, j'ai pu m'équiper d'une caméra (un appareil photo numérique permettant de filmer) et d'un enregistreur numérique. Comme dans les groupes de Vienne et Vaulx-en-Velin, j'ai utilisé les images et les sons comme support pour corriger/améliorer les performances orales (retour sur les différentes prestations réalisées en atelier). Mais les outils audiovisuels ont aussi été très utiles pour s'engager dans une ethnographie un peu atypique de la ville de Saint-Fons...

11.2 EXERCICES D'ETHNO-FICTION

In situ, les membres du groupe se sont adonnés à ce que l'on pourrait appeler des « exercices d'ethno-fiction ». J'emprunte ici l'expression utilisée par Marc Augé dans *La Guerre des rêves* (1997). Par là, l'anthropologue signale qu'il s'interroge sur les différents tressages existants entre « trois pôles distincts de l'imaginaire » : « l'imaginaire individuel (et par exemple le rêve), l'imaginaire collectif (et par exemple le mythe) et la fiction (littéraire ou artistique, mise en images ou non³). » (1997 : p. 11 et 17). Or, dans le cadre de cette formation, les participants n'ont eu de cesse de broder avec ces différents matériaux.

Outre un retour détaillé sur ces exercices, je reviendrai, dans cette section, sur la façon dont l'ethnographie filmique de la ville est venue nourrir le travail de l'imagination. Je m'attarderai également assez longuement sur les passerelles qui se sont établies avec l'histoire du quartier, le quotidien et les parcours de vie.

11.2.1 Les matériaux pour créer un récit

La formation s'est étalée sur onze séances, à raison d'un atelier tous les quinze jours environ, hors vacances scolaires. Seules trois personnes ont pu suivre l'aventure de bout en bout, jusqu'au "spectacle" final (narration des contes devant un

3. Dans son étude, Marc Augé s'inquiète aussi (et surtout) de l'apparition d'un nouveau régime de fiction dans nos sociétés. Celui-ci affecterait « aujourd'hui la vie sociale [...] au point de nous faire douter d'elle, de sa réalité, de son sens et des catégories (l'identité, l'altérité) qui la constituent et la définissent » (1997 : p. 11).

petit public). Nous avons souffert d'un certain désengagement sur la fin, peut-être à cause de la peur de monter sur scène lors du temps de restitution de l'atelier. Les participants connaissaient des parcours de vie bien différents et n'avaient, au départ, pas tout à fait les mêmes attentes vis-à-vis de la formation. Irène, jeune grand-mère originaire du Portugal installée depuis une bonne vingtaine d'années sur le plateau des Clochettes, se trouvait là parce qu'elle voulait perfectionner ses techniques d'écriture. Elle désirait aussi faire partager ses centres d'intérêt : poésie, culture portugaise etc. Se trouvant en situation d'invalidité, l'atelier lui permettait de s'extirper de la souffrance physique vécue au quotidien et d'occuper son temps libre. Annick, elle, s'était installée dans le quartier une dizaine d'années auparavant, peu de temps après son départ en retraite (elle occupait un poste de secrétaire de la fonction d'état). Rapidement, elle s'était investie dans le « conseil d'habitants » (dispositif « consultatif » mis en place par la municipalité de Saint-Fons). En rejoignant cet atelier, elle semblait désireuse de tisser des liens avec son voisinage. Daniel, à la retraite depuis trois ans, connaissait bien l'histoire ouvrière de Saint-Fons. Sa famille, installée depuis trois générations dans la localité, était témoin des mutations économiques et sociales de la vallée du Rhône. En rejoignant l'atelier, il souhaitait simplement acquérir des savoir-faire pour raconter des histoires à ses petits enfants. Véronique et Françoise, deux participantes n'ayant pas suivi l'atelier dans son intégralité, voulaient, comme Annick, tisser des liens avec leurs voisins et, comme Daniel, apprendre des techniques de contage pour satisfaire la demande de leurs enfants ou de leurs petits-enfants. Véronique habitait à Saint-Fons depuis trente ans, mais c'était seulement la troisième fois qu'elle se rendait dans le quartier des Clochettes.

Le fait que, lors du premier rendez-vous, chacun précise depuis quand il était installé dans la commune indique qu'ils se réunissaient ici en tant qu'habitants, résidents de Saint-Fons. Il s'agissait apparemment de l'"étiquette" qu'ils trouvaient la plus adéquate sur le moment ; sorte de passeport qui leur donnait une légitimité à intégrer ce groupe. Nous n'avions pas observé le même phénomène dans les groupes suivis les années précédentes. À Vienne, les femmes avaient choisi de se présenter au travers de leur niveau de langue et leur pays d'origine. À Vaulx-en-Velin, elles s'étaient définies comme des « mamans du quartier » et avaient toutes précisées le sexe et l'âge de leurs enfants. C'est probablement le fait que ce soit la municipalité qui organise et finance la formation au conte qui a conditionné ainsi nos tous premiers échanges.

Par la suite, le projet du groupe est resté centré sur cet "angle d'attaque". Dire, ou plutôt raconter, son appartenance au lieu de vie est devenu le leitmotif de la formation bien que Lila Khaled et moi-même n'ayons pas émis initialement le

souhait d'axer ainsi le travail. Peut-être était-ce le signe qu'un vrai besoin se faisait sentir à cet endroit ?

Lors des premières séances, les membres du groupe ont souhaité nous présenter leur quartier. Ils nous ont proposé plusieurs visites du parc des Clochettes et de ses entours, en agrémentant la balade de commentaires sur la fameuse « vallée de la chimie ». À cette occasion, nous avons également glané de nombreuses informations sur le quotidien des habitants des Clochettes et l'histoire de la ville. La volonté de nous introduire dans ce lieu de vie et l'envie de raconter son parcours et ses habitudes étaient telles, que nous avons décidé, avec Lila Khaled, de les laisser s'exprimer lors des séances de travail. Ainsi, la formation s'est orientée sur les liens entre conte et vie quotidienne, entre fiction et mémoire de la ville.

Certains désiraient inventer une histoire de toute pièce, en mettant en scène le décor et l'univers saintfoniard. D'autres étaient plus intéressés par l'adaptation d'une légende ou d'un conte traditionnel. Face à ces demandes, je pouvais proposer, en tant que jeune chercheuse, quelques apports. J'ai donc également pris le rôle de formatrice. Je suis intervenue seule auprès du groupe pour présenter quelques recherches sur les légendes urbaines et proposer un petit tour d'horizon de l'histoire des collectes en France. Pour les aider dans le travail de création ou d'appropriation, Lila Khaled, a pu proposer un petit "topo" sur la structure du conte. Elle a rappelé les grands traits du schéma narratif dégagé par Vladimir Propp (1965 [1928]), tels qu'il avait été simplifié, complété et éclairci par Algirdas Julien Greimas (1966) : situation initiale, événement perturbateur ou déclencheur, succession d'épreuves, situation finale (se soldant, la plupart du temps, par la réparation du manque ou à la liquidation du méfait).

Par la suite, nous avons fait un premier tour de table autour des éléments qui prêtaient à enclencher le travail de l'imagination dans les alentours. Le curieux paysage formé par les usines bordant le fleuve, la statue du rhinocéros trônant dans le parc du quartier, ledit « gros caillou » situé en bord de route, les anciennes galeries de champignonnières⁴, les moyens de transports fluviaux, ou encore le fleuve lui-même, ont été vus comme des "ingrédients" potentiels pour faire naître des récits ou donner des couleurs locales à des contes ou légendes. S'y sont ajoutées des "tranches" de l'histoire saintfoniarde : récits des luttes ouvrières (rapportés par Daniel, connaisseur en la matière), histoire des transports fluviaux, symbolique des blasons régionaux etc.

Sans que nous l'ayons vraiment pressenti, la bibliothèque est devenue un formidable lieu-ressource permettant d'alimenter, nourrir, le travail mené à l'atelier.

4. À Saint-Fons, des galeries ont été creusées (ou simplement aménagées) dans les sous-sols de la colline afin de permettre la myciculture (culture des champignons).

Les documentalistes présents dans l'établissement (en particulier Olivier Laurent, bibliothécaire et conteur amateur) sont intervenus à plusieurs reprises lors de nos séances de travail. Annick s'est lancée, de sa propre initiative, dans un véritable travail de recherche, faisant même remonter à la bibliothèque du quartier des documents stockés dans les fonds de celle du centre-ville (en particulier les documents produits par Claude Delmas, historien de la commune se disant lui-même « restituteur de mémoire locale »). D'une séance à l'autre, elle nous a fait parvenir par mail le résultat de ses trouvailles. Pour en donner un aperçu, je reprends ici un extrait d'un de ses courriers :

J'ai deux infos à vous donner :

- L'effroyable lézard existe, il s'appelle le lézard à collerette ou lézard d'Australie ; il est tout petit et cherche à intimider l'ennemi en gonflant sa collerette vascularisée de couleur rose orangé.
- À la fin du XVIII^e siècle, la navigation à vapeur a fait son apparition sur le Rhône, voir le site Persée, article de Félix Rivet, « Le conflit de la batellerie et le chemin de fer à Lyon au début du XIX^e siècle ».

Ici, on s'aperçoit que les échanges se sont vite caractérisés par un tressage éclectique entre matériaux imaginaires et matériaux historiques. C'est donc assez logiquement que le conte a cédé la place à la légende (j'y reviendrai). Chemin faisant, Daniel et Annick ont déniché deux récits issus d'une collecte réalisée par l'ethnologue lyonnais Jacques Vallerant, réunis dans le recueil *Récits et contes populaires de Lyon* (1978). Ils ont décidé d'en donner une nouvelle version, aux couleurs plus saintfoniardes (cf. figure 11.2). Peu à peu, des tableaux imaginaires de la ville de Saint-Fons ont émergé.

Voyant la tournure prise par la formation, j'ai eu l'idée d'entamer, en parallèle, un petit travail d'ethnographie filmique de la ville. Puisque les récits allaient probablement, à terme (lors de la restitution de l'atelier), être présentés au public comme des "histoires vraies" (propre du contage d'un récit légendaire ou rumor⁵) s'étant déroulées à Saint-Fons, pourquoi ne pas proposer en plus aux spectateurs des images montrant les ambiances et décors mis en scène dans les différentes fictions ? L'idée a plu aux membres du groupe.

Mon programme de tournage s'est établi sous la forme d'un listing. Au final, il ressemblait à un « inventaire à la Prévert ». En voici un petit extrait :

- *Cailloux de toutes tailles (dont le « gros caillou »)*
- *Entrée des galeries (champignonnières)*

5. Je renvoie à ce qui a été dit à ce sujet dans le chapitre 5.

- *Arrêt de bus du lieu-dit « Les Quatre Chemins »*
- *Sol asséché (crevasses...)*
- *Statue du rhinocéros (sous tous ses angles)*
- (...)

Ainsi, je me suis mise à ethnographier la ville avec, pour base, la grille d'observation constituée en atelier. Ce sont les éléments urbains considérés par quelques habitants comme étant de bons "ingrédients fictionnels" qui ont retenu mon attention. Autrement dit, j'ai regardé la ville sous le prisme de leur mise en fiction.

Pour éviter que les images ne constituent, à terme, que de plates illustrations des récits, j'ai aussi filmé d'autres scènes qui me paraissaient témoigner du quotidien saintfoniard : le "rituel" de lavage des tapis (un rendez-vous organisé dans le quartier par la communauté turque), l'ascension de la colline (à pied, en vélo ou en voiture), les passages incessants des trains, les aller et venues autour d'un café etc. Les participants, découvrant mes images au fur et à mesure, ont vu apparaître d'autres liens entre leurs récits et leur lieu de vie ; comme si les légendes travaillées en atelier pouvaient tout à coup être comprises autrement, avec un autre niveau de lecture.

Avant de présenter et de commenter les résultats obtenus, il convient de revenir sur un autre chantier ouvert lors des dernières séances.

11.2.2 L'exercice de présentation de soi et de l'histoire

Avec Lila Khaled, il nous a semblé important de trouver un moyen pour donner à voir, lors du temps de restitution (le spectacle final), l'implication qu'avait suscité ce travail chez les membres de l'atelier. Plus précisément, nous souhaitions que les narrateurs puissent dire au public pourquoi ils avaient choisi de raconter cette histoire, quelle en était la valeur à leur yeux.

Les participants n'ayant pas l'habitude de monter sur scène, et encore moins de livrer une part d'eux-même devant un auditoire, nous avons préféré tourner des sortes de portraits vidéo en atelier. Lors des dernières séances (alors qu'il ne restait plus que nos trois "fidèles" : Annick, Daniel et Irène), un autre chantier filmique a donc démarré.

Même réalisé en coulisses, l'exercice de présentation de soi et de l'histoire peut se montrer intimidant, qui plus est s'il est réalisé devant l'œil de la caméra. Pour faciliter le travail et aussi pour donner à l'exercice une note plus ludique, j'ai proposé de ne filmer que les mains. L'idée était venue suite au visionnage du film *Les Mains* de Christophe Loizillon (1996). Dans ce court métrage documentaire, le cinéaste filme en gros plan et en plan-séquence les mains de cinq de

ses amis tandis que ceux-ci proposent en quelques sorte un "récit de vie de leurs mains". L'effet est saisissant pour le spectateur. On y (re)découvre simultanément l'importance de la motricité des mains lors de la narration (le rôle des gestes paroliers) et la faculté de cette partie du corps à devenir un "support" d'expression de la mémoire individuelle (les mains comme axe thématique d'un récit de vie). Ayant déjà perçu, lors de l'étude sur la gestuelle des conteurs (cf. chapitres 8 et 9), que les mains et les bras étaient les lieux où se manifestait le plus fortement le sujet-conteur (là, où, par exemple, son film-conducteur devient perceptible), il m'a semblé judicieux de reproduire ce dispositif.

La consigne a, au départ, beaucoup surpris les trois apprentis-conteurs. Peut-être l'ont-ils d'abord interprétée comme la lubie d'une jeune anthropologue. Mais après de plus amples explications, ils ont volontiers accepté de se prêter au jeu. Je leur ai laissé deux semaines pour préparer leur intervention. De plus, pour que l'entreprise soit vraiment prise en charge par eux et qu'elle prenne un sens à leurs yeux, j'ai décidé de les rendre complices du tournage.

Mon équipement était sommaire : un appareil photo pour la prise de vue, un enregistreur numérique, un petit trépied, un micro et un clap (pour faciliter la synchronisation image/son). J'ai attribué à chacun un rôle. L'un était responsable du démarrage de l'enregistreur numérique et de la bonne orientation du micro, il était désigné preneur de son. Un autre était nommé clapman. Enfin et surtout, il y avait celui qui passait devant la caméra, l'acteur en quelque sorte. Puisqu'il fallait tourner trois scènes, chacun a pu porter plusieurs casquettes.

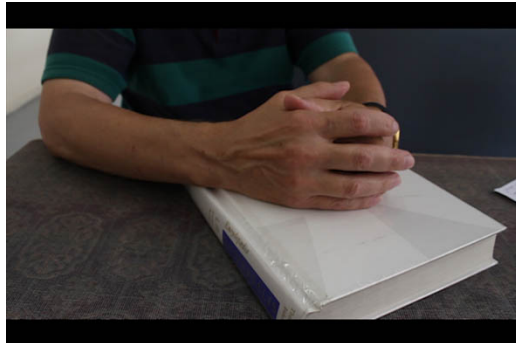
Avec les quelques rushes produits ce jour-là, j'ai pu monter trois pastilles vidéos (cf. DVD 3) d'une durée totale de moins de quatre minutes. La figure 11.1 donne un aperçu des images obtenues et des discours tenus par les trois participants. Sur les photogrammes, on peut en outre déceler quelques-uns des procédés par lesquelles les participants se sont mis en scène.

Daniel a choisi de poser ses mains sur un ouvrage imposant : un volume de l'*Encyclopædia Universalis*. Il faut préciser que lors du tournage, nous nous trouvions dans la bibliothèque. Sur le rayonnage le plus proche de nous, étaient entreposés les encyclopédies et les dictionnaires. Il s'est donc saisi d'un ouvrage qui se trouvait à portée de main, sans en mesurer la portée symbolique. En d'autres termes, il semble qu'il ait voulu signifier qu'il était un homme instruit, sans pour autant avoir la prétention de se présenter comme un détenteur du savoir universel. L'impression de sagesse ou de sérieux se trouve renforcée par la position des mains. Au final, à l'image, celles-ci paraissent stables, bien "calées" (au sens

(a) Bonjour, je m'appelle Annick. Je suis venue à Saint-Fons il y a une dizaine d'années, donc je ne suis absolument pas Sainfoniarde, je suis Lyonnaise. (...) Et donc, j'ai fait le choix d'habiter Saint-Fons (...) pour pouvoir partir, visiter ici et là. (...) Et puis, du coup, aussi, ça m'a permis de faire une histoire (...)



(b) Bonjour, je m'appelle Daniel, j'ai 61 ans. Ma famille habite Saint-Fons depuis quatre générations. (...) Je me sens bien à Saint-Fons, c'est une ville qui a une histoire. (...) J'ai entendu beaucoup d'anecdotes et d'histoires sur ce passé, et je vais vous en raconter une.



(c) Je suis un loup qui vient du Portugal et je me suis ancré aux Clochettes. J'aime voyager, je visite des pays... pour mieux raconter mon histoire, que je vais vous raconter dans... un petit moment !

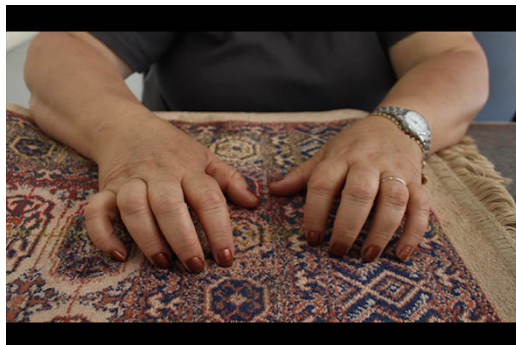


FIGURE 11.1 – *Photogrammes légendés des auto-portraits filmiques*

propre du terme).

Annick, quant à elle, avait initialement prévu de faire danser ses doigts sur la table au moment où, dans son discours, elle allait revenir sur sa passion pour le flamenco (passion qui l'avait amenée à s'installer dans le quartier). Une fois en situation, elle a changé d'avis, probablement parce qu'elle était intimidée. Ses doigts sont restés crochétés à la table, comme si les danseurs n'osaient pas se lancer.

Irène n'avait pas eu beaucoup de temps pour préparer son intervention. C'est donc au moment du tournage que nous avons décidé avec elle de poser un petit tapis sur la table. Sans trop y réfléchir, elle a posé ses mains à plat, les paumes collées sur le tissu. Lors de sa prestation, elle a agité avec agilité ses doigts. Par ailleurs, le choix de faire ce cadrage serré sur les mains a permis à Irène d'entretenir le mystère sur son identité. Puisque son visage n'apparaissait pas à l'écran, il lui est venu l'idée de s'afficher comme « un loup qui vient du Portugal ».

Ainsi, les trois images se sont construites de façon plus ou moins réfléchie. Il serait abusif de dire que ces mises en scènes apportent des informations importantes sur la personnalité des trois participants, mais il est certain qu'elles ne sont pas tout à fait dépourvues de sens. On y décèle le désir de se construire un personnage, une volonté de jouer avec l'image de soi. Peut-être est-ce là une sorte de traduction de leur conception d'eux-même en tant que narrateurs.

Ni Lila Khaled, ni moi n'avons donné d'indication quant à la structuration du propos, pourtant on peut remarquer qu'ils sont assez similaires (cf. extraits en légende de la figure 11.1 et vidéos intégrales dans le DVD 3). Dans les trois monologues, on retrouve en premier lieu une phrase ou une proposition donnant une idée de l'identité du locuteur : le prénom chez Annick, le prénom et l'âge chez Daniel et le pays d'origine chez Irène. Ensuite, tous donnent des indications sur leur rapport à leur lieu de vie. Annick précise qu'elle n'est pas originaire de la commune, *a contrario* de Daniel pour qui Saint-Fons est "une histoire de famille". Irène parle d'« ancrage aux Clochettes ». S'ensuit un propos plus ou moins long venant commenter la façon de vivre et/ou de concevoir la ville. Cette phase du discours nous renseigne sur le degré d'intensité du sentiment d'appartenance à la commune ou au quartier éprouvé par chacun de ces trois habitants. Enfin, vient le discours d'introduction du récit. Celui-ci est particulièrement tenu, puisqu'il tient en une phrase ou même une seule proposition. On peut noter qu'il n'est jamais déconnecté de l'énoncé précédent : Irène « visite des pays *pour mieux* raconter » son histoire, Daniel a « entendu beaucoup d'anecdotes et d'histoires sur ce passé, *et* » va nous en raconter une, quant à Annick, ce sont ses balades sur les hauteurs de la ville qui « *du coup*, aussi » lui ont « permis de faire une histoire » (je sou-

ligne et reprends ici les différents connecteurs logiques mobilisés). On peut donc retrouver, dans chacun de ces monologues, la structure qui suit : identification / ancrage / mode de vie / introduction du récit.

Tout se passe comme si l'intégralité du monologue avait été construit pour se légitimer en tant que conteur (dire son aptitude à raconter des histoires) et pour donner plus de poids au récit qui allait être rapporté. En ce sens, il s'agit d'une *évaluation*, au sens labovien⁶. En l'occurrence, le récit est évalué à l'aune du rapport qu'il entretient avec le lieu de vie. Chez Annick et Daniel, on le relate parce qu'il témoigne du mode de vie (actuel ou passé) des habitants de Saint-Fons, chez Irène, c'est au contraire l'éloignement de Saint-Fons, le voyage, qui apporte une plus-value à l'histoire.

Venons-en au statut du narrateur. Seul Daniel se positionne comme un passeur : il dit rapporter un récit entendu à Saint-Fons, sans préciser s'il s'agit d'une fiction ou d'une "histoire vraie". Irène et Annick préfèrent se présenter comme des auteures, elles laissent entendre qu'elles ont fabriqué de toute pièce leurs récits. Cependant, elles précisent toutes deux qu'elles ont glané les ingrédients de celui-ci dans la réalité (en voyageant ou en se baladant sur les hauteurs de la ville). Ainsi, tous trois suggèrent que leurs récits sont pour partie véridiques. Parce que biais, les trois apprentis-contes préparent on ne peut mieux leurs spectateurs à recevoir un récit légendaire⁷. Qui plus est, Annick et Daniel indiquent que le quartier ou la ville constituent leur principale source d'inspiration.

L'analyse de "l'exercice de présentation de soi et de l'histoire" est instructive. Elle permet de comprendre qu'il était important, pour les membres de l'atelier, de se positionner par rapport aux autres habitants de Saint-Fons : ils voulaient à la fois être reconnus comme des porte-paroles dans la ville et se faire porteurs des paroles circulant dans ou autour la ville. Ne retrouve-t-on pas là un fort écho avec le positionnement des conteurs douarnenistes (cf. chapitre 4) ? Il semble effectivement que pour devenir conteur, il faille aussi souvent se glisser dans le costume du « gardien de mémoire » (Candau, 2005 : p. 76).

Que dire maintenant de cette petite expérience du point de vue méthodologique ? Le protocole mis en place ici (la mise en scène filmique d'une présentation de soi et de l'histoire) constitue un dispositif de formation et un dispositif

6. La définition labovienne de l'*évaluation* a déjà été commentée dans le chapitre précédent. Il s'agit, selon le sociolinguiste, des « procédés qu'emploie le narrateur pour indiquer le propos de son histoire, sa raison d'être : pourquoi il la raconte, où il veut en venir » (1993 [1978] : p. 475).

7. Je renvoie de nouveau aux commentaires proposés autour des notions de légende contemporaine ou rumeur dans le chapitre 5.

d'enquête. Il a permis, dans un premier temps, d'intervenir sur le terrain (pour chercher et pour former) et, dans un second temps, d'analyser la situation. En travaillant ainsi, on en apprend beaucoup sur la valeur que la personne attribue à son histoire, sur la manière dont elle se légitime en tant que conteur et sur ses desseins, ses intentions ; autant d'éléments permettant de cerner la fonction sociale que l'on prête, dans un contexte donné, au conteur. Du côté de la recherche, on pourrait imaginer reproduire ce protocole dans d'autres circonstances, par exemple lors d'une collecte d'œuvres de littérature orale.

Nombre de chercheurs européens engagés dans des travaux de collectes ont eu le souci de noter des indications sur l'identité et la condition sociale de leurs informateurs (cf. chapitre 1). Cependant, ce sont les Hongrois qui ont été les premiers à montrer l'intérêt de se pencher sur la biographie des conteurs, comme le rappelle l'anthropologue Kinscõ Verebèlyi :

« Dans la recherche internationale portant sur les contes, ladite école de Budapest est connue depuis plusieurs décennies comme étant celle qui place au centre des recherches la personnalité du conteur. »
(Verebèlyi, 2003 : p. 167)

On pourrait imaginer que l'enquête sur la trajectoire de vie du conteur soit doublée et enrichie d'une étude sur sa façon d'évaluer l'histoire.

11.2.3 Les tressages entre images, imaginaires, fictions et réalité

La recherche et l'aventure ne s'arrêtaient pas là, puisqu'un temps de restitution (moment de conte) avait été programmé. Il a eu lieu le 30 juin 2012 au centre social des Clochettes.

Nous disposions, en guise de matériaux, de trois histoires, trois portraits filmiques, et trois montages vidéo illustrant les récits (cf. DVD 3). Avec les membres de l'atelier, nous avons aménagé un petit espace pour accueillir le public (environ quinze personnes, parmi lesquels des habitants du quartier, des proches des membres de l'atelier et des employés de la bibliothèque) dans les meilleures conditions. Pour créer une ambiance chaleureuse et propice à l'écoute, nous avons délimité l'espace de conte à l'aide de paravents, disposé des tapis et des coussins au sol et ajouté quelques lampes d'ambiance. Les conteurs se sont installés sur une petite chaise, juste devant un mur blanc sur lequel j'ai pu projeter les vidéos.

Le spectacle a commencé par une présentation de l'atelier : un rapide discours de Lila Khaled et moi-même suivi d'une vidéo d'introduction (un montage très court composé d'images de la ville et de la bibliothèque). Les apprentis-conteurs

se sont ensuite succédés. Avant chaque intervention, j'ai diffusé le portrait du participant. Pendant les temps de contage, les montages d'illustration ont été projetés au mur.

Avant le spectacle, je craignais que la projection des montages d'illustration ne gâche un peu le temps de contage. Il convenait que les images restent des appuis ou des relais, qu'elles ne prennent pas le pas sur le contage lui-même. Il était aussi important que les apprentis conteurs ne soient pas déstabilisés par cette diffusion et qu'ils puissent établir un lien direct avec le public (échange de regards...). À l'issue du spectacle, j'étais rassurée. Public et conteurs étaient ravis de l'expérience. Les uns et les autres se sont apparemment sentis à leur aise, en bonne condition pour se plonger dans l'univers des trois récits. Et les différentes projections vidéo ont plu à l'assemblée.

Puisque nous n'avions pas eu le temps de travailler en profondeur sur la prosodie et la gestuelle (peaufinage du style oral), Lila Khaled a laissé les participants lire leurs histoires. De fait, c'est plus le texte du conte que le contage en lui-même qui a "fait effet". C'est donc sur le contenu des récits que je vais revenir plus en détail, suite à quoi je commenterai la façon dont images et histoires sont entrées en résonance.

Seule l'histoire d'Irène, intitulée *Le Rhinocéros et le gros caillou*, est une création originale. Celles de Daniel et Annick sont des variantes de légendes collectées par Jacques Vallerant (1978).

Annick a repris la trame narrative du *Crocodile du grand dôme* (Vallerant, 1978 : p. 77), qui n'est autre qu'une version locale de la légende des alligators dans les égouts ; légende urbaine très répandue, étudiée notamment par Jean-Bruno Renard et Véronique Campion-Vincent (2002 [1992] : p. 17-27). Daniel a donné sa version de la *Légende du gros caillou* (Vallerant, 1978 : p. 72-76). Cette histoire a été collectée à Lyon. Elle explique, à la façon d'un conte étiologique (autrement appelé « conte de pourquoi »), la présence d'un gros rocher dans le quartier de la Croix-Rousse⁸. Un rocher assez semblable (un bloc erratique) existe à Saint-Fons, d'où l'idée de reprendre le récit. Comme la plupart des conteurs, les deux membres de l'atelier se sont prêtés au subtil jeu de la réinvention du même (la variation), évoqué ci-après par Édouard Glissant :

« Les poètes et les conteurs se donnent instinctivement à cet art délicat du visitage (par variations accumulées), qui nous fait voir que

8. Ledit « gros caillou » est très connu des Lyonnais, une esplanade porte aujourd'hui son nom.

la répétition n'est pas un inutile dédoublement. » (Glissant, 2009 : p. 61-62)

La façon dont ils se sont approprié les deux légendes est intéressante, car ils sont parvenus à leur donner un sens dans le contexte saintfoniard. Il en est d'ailleurs de même pour Irène, car elle a inventé une histoire qui tourne autour de deux "monuments" du quartier : la statue du rhinocéros et le gros caillou.

Comme on peut le voir dans les résumés proposés en figure 11.2, les trois intrigues se déroulent à Saint-Fons (les versions intégrales sont disponibles dans le DVD 3).

On retrouve d'ailleurs, au fil des récits, la mention de nombre de structures ou lieux de la ville⁹ : le lieu dit « les Quatre-Chemins » (centre-ville de Saint-Fons) ; l'ancien lycée Léon Blum, situé sur le plateau des Clochettes (dont les bâtiments vont abriter le futur pôle culturel) ; la vallée de la chimie ; le cimetière de Saint-Fons ; la route nationale reliant le quartier des Clochettes au centre-ville (appelée « montée des Clochettes ») etc. L'évocation de faits historiques est également fréquente. Annick fait écho aux bals et aux foires qui étaient organisés sur la commune. Irène émaille son récit de la glose suivante :

« Pendant plusieurs années, les hommes ont su tirer profit de ces trous dans la roche pour cultiver des champignons. Cette culture s'est arrêtée il n'y a pas si longtemps. »

Quant à Daniel, il situe d'emblée l'intrigue dans un passé récent :

« Cette histoire se passe à St Fons au début du siècle dernier, à une époque où Saint-Fons était fière de ses usines et riche de ses ouvriers. »

On peut encore noter que tous ces récits ont un caractère étiologique. Ils tendent tous, peu ou prou, à apporter une explication quant à la présence d'un symbole ou d'un monument sur la commune. En écoutant ces trois histoires, on obtient des réponses, parfois très fantaisistes, aux questions suivantes : D'où vient l'énorme rocher qui se trouve dans la montée des Clochettes ? Pourquoi y-a-t-il une statue de rhinocéros dans le parc du quartier ? Pourquoi a-t-on creusé des galeries dans la falaise ? Pourquoi retrouve-t-on un lion sur le blason de la commune ? À cet égard, le récit de Daniel est exemplaire. La chute de son histoire est caractéristique des contes étiologiques. En effet, il termine en contestant l'hypothèse la plus couramment avancée au sujet de l'origine du gros caillou, et ce, dans le but de défendre sa propre version des faits :

9. Ceux-ci ne sont pas mentionnés dans les résumés. On pourra retrouver les récits dans leur version intégrale dans le DVD 3.

(a) *Pierre qui roule* (l'histoire de Daniel)

Saint-Fons, début du XX^e siècle. Un huissier vient d'expulser une famille et le Bon Dieu, pour le punir, transforme son cœur en pierre. Pour se sortir de cette malencontreuse situation, une seule solution se présente à l'huissier : rouler son cœur devant lui jusqu'à ce qu'il trouve un homme plus mauvais que lui. Il tente sa chance en visitant le notaire, le curé, le contremaître de l'usine, le fossoyeur. En vain. Ceux-ci ont tous meilleur fond que lui. Alors qu'il s'achemine vers le quartier des Clochettes, l'huissier croise le directeur d'usine et c'est alors que le sort se rompt. Le cœur de l'huissier, devenu énorme, se fige dans la montée des Clochettes. Voilà la véritable histoire du gros caillou.

(b) *L'Effroyable lézard de Saint-Fons* (l'histoire d'Annick)

Un énorme et effroyable lézard vivant sur les bords du Rhône effraie les Sainfoniards. Les diverses tentatives mises en place pour le capturer sont vaines (pêcheurs avalés par le monstre, chasseurs revenant bredouille des battues...) jusqu'au jour où deux jeunes hommes, un lion et un rhinocéros tentent l'aventure. Le lion porte un coup mortel au lézard et devient symbole de la commune. Le rhinocéros, lui, est adopté par les paysans.

(c) *Le Rhinocéros des Clochettes et le gros caillou* (l'histoire d'Irène)

Puisqu'un lycée a ouvert ses portes sur la commune, un professeur et sa femme s'installent sur le plateau des Clochettes. Mais le professeur néglige sa femme, préférant s'adonner à sa passion, les rhinocéros. La femme, prise de colère, jette un sort maléfique sur le plateau : si un rhinocéros osait s'y aventurer, il resterait figé. Vient le jour où un jeune rhinocéros hardi se met à gravir la colline. Arrivé au sommet, il se fige telle une pierre. Génies de la terre et du ciel creusent la terre et remuent le ciel, mais ne parviennent pas à lui redonner vie. Pour le venger, ils transforment la femme en gros caillou. Sur décision du Maire, le gros caillou est déplacé sur la montée des Clochettes.

FIGURE 11.2 – *Résumés des trois histoires inventées en atelier*

« Mais bien sûr on ne peut pas raconter cela aux petits enfants, alors on a gravé sur ce caillou qu'il était "probablement originaire de la Savoie, amené aux Clochettes par les glaciers alpins aux premiers âges de l'humanité." Ce sont des foutaises ! La seule et véridique histoire du caillou de la montée des Clochettes, c'est celle que moi, je vous ai racontée. »

Si les trois apprentis-conteurs (en particulier Daniel) ont présenté leurs récits comme des histoires vraies – ou du moins comme des histoires résonnant fortement avec la réalité – dans le corps du récit, ils n'ont pas cherché à rendre les événements rapportés crédibles, vraisemblables : le rhinocéros n'a pas hésité à parler, le fleuve est devenu l'abri d'un monstre effrayant, et le cœur d'un huissier saintfoniard s'est transformé en pierre¹⁰ etc. On peut donc constater qu'ils ont utilisé avec brio une "recette de sorcière" préconisée par beaucoup de conteurs (je l'ai pour ma part entendue dire à de nombreuses reprises par Mariette Vergne) :

« Pour faire une histoire, il faut prendre une poignée de terre de mensonge, avec son doigt on fait un trou, on y met trois graines de vérité. Et on la roule, on la roule comme une boule, et elle brille, elle brille comme une bille, l'histoire est là, je vous l'envoie. »

Cela montre que nos apprentis-conteurs ont voulu tenir un "autre propos" sur la ville ; un discours dans lequel, comme habituellement dans les contes, « les rôles respectifs ont changé », « les univers où les relations logiques sont perturbées » (Belmont, 1999 : p. 62-63). Les éléments empiriques (personnages, situation, paysages) ont été transposés, déplacés, transfigurés, métamorphosés, métaphorisés ; bref, insérés dans l'espace-temps autonome du récit.

En somme, le spectacle est devenu l'occasion de dresser les tableaux imaginaires de la ville : où les récits de fiction se sont inscrits dans la singularité des paysages, où le prochain et le lointain, dans leurs mises en écho et en histoire, se sont mesurés autrement.

10. Notons au passage qu'ici, certains éléments tendent à apparenter ces récits à des légendes (façon d'évaluer le récit, forte présence de marqueurs d'ancrages), d'autres conduisent à les classer du côté des contes (présence de nombreux motifs relevant du conte merveilleux, manque de vraisemblance etc.). On pourrait se demander, dans ce cas, où classer ces trois histoires ? Après avoir rappelé la célèbre distinction des Frères Grimm – « la légende est plus historique, le conte est plus poétique » – Marie-Louise Tenèze rappelle « qu'il est prudent de ne pas durcir les oppositions » (1969 : p. 1108). En effet, il n'est pas toujours judicieux de vouloir enfermer tel ou tel récit dans l'une ou l'autre catégorie puisqu'entre l'une et l'autre, il existe un grand nombre de zones de perméabilité. En outre, ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas tant de savoir comment classer ces histoires, que de comprendre en quoi et comment elles visent à interpeller l'auditoire saintfoniard.

Comment les vidéos ont-elles été mises en dialogue avec de tels récits ? Les portraits (cf. figure 11.1 et DVD 3) sont venus comme prévu introduire chaque conteur et, en même temps, chaque histoire. Parce que cette présentation se faisait en images et pas *in vivo*, une vraie césure a été marquée entre présentation de soi et contage. De fait, la position et la situation des apprentis-conteurs a été clairement exposée : il était évident qu'ils n'étaient pas là dans le but de raconter leur propre parcours de vie, mais il apparaissait aussi, par la vidéo, qu'ils s'étaient engagés et impliqués entièrement, en tant qu'habitants et en tant que personnes, durant la formation. Autrement dit, les spectateurs ont pu comprendre que ce n'était pas un hasard, si les trois apprentis-conteurs racontaient des histoires ce jour-là, à Saint-Fons, sur le plateau des Clochettes.

Les films muets projetés dans le dos des apprentis-conteurs lors de la performance (cf. DVD 3) ont joué un tout autre rôle, déjà du simple fait qu'ils interagissaient avec l'histoire elle-même. Ils ont constitué des gloses supplémentaires venant augmenter et enrichir le message du récit. Contrairement aux commentaires ou éléments historiques évoqués par les apprentis-conteurs lors du contage, la glose avait ici trait à l'actualité saintfoniarde – la quotidien de la ville – et pas à son passé. En outre, elle était exprimée en images et pas en paroles.

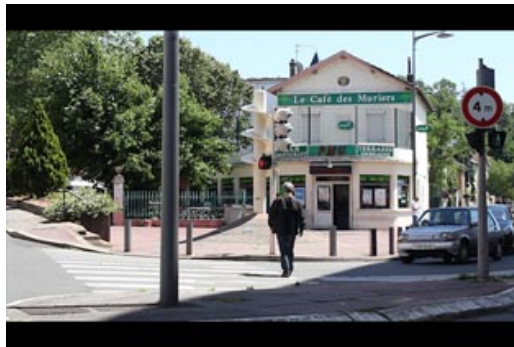
Illustrons l'interaction image/récit au travers de quelques exemples. Si l'on s'attarde sur quelques-unes des images produites autour du récit de Daniel (cf. figure 11.3), on remarque qu'en règle générale, j'ai transposé le récit en images de façon assez littérale. Seulement, le récit ne collant pas parfaitement aux scènes filmées *in situ*, un certain décalage se fait tout de même sentir à certains moments. Daniel signale par exemple que la colère des ouvriers d'usine s'exprimait à l'époque après le travail, dans le café. J'ai choisi de montrer la façon dont les murs de la ville avait conservé la marque de ces récriminations (tags, graffitis).

À d'autres moments, notamment quand les récits mettaient en scène des êtres surnaturels, j'ai dû m'essayer à un tout autre type de commentaire imagé. On le voit dans la façon d'illustrer l'histoire d'Annick (cf. figure 11.4). Alors que celle-ci dresse le terrible portrait du lézard de Saint-Fons, le spectateur peut voir passer plusieurs trains à l'image. Pour comprendre l'analogie, il faut préciser que la ville est entourée de voies ferrées (notamment du côté du fleuve) et rythmée par le ballet incessant des trains. Le danger représenté par les passages rapides et répétés de ces énormes machines renvoie à celui qu'évoque Annick lors de l'apparition du lézard aux environs de la ville. De plus, les onomatopées qu'elle a marquées lors du contage – « Tsssss » (pour le sifflement du monstre) « clac, clac » (pour le claquement de ses nageoires) – et les attributs du lézard (crête, queue qu'il ploie « tel un gouvernail ») "collaient" assez bien avec les prises de

(a) Son attention fut attirée
du côté des Quatre Chemins.



(b) Il réfléchit et se rappela qu'au
café qu'il avait l'habitude de fré-
quenter le soir, en sortant du travail...



(c) ...il entendait souvent les ouvriers de
Saint-Fons s'en prendre aux contremaîtres.



(d) Alors on a gravé sur ce caillou qu'il était
"probablement originaire de la Savoie (...)"



FIGURE 11.3 – *Quatre photogrammes illustrant le récit de Daniel*

vues que j'avais effectuées.

(a) Un énorme et effroyable lézard apparut.



(b) Œil en feu et gueule béante, le monstre sifflait et observait les alentours.



(c) "Tssssssss..."



FIGURE 11.4 – *Trois photogrammes illustrant le récit d'Annick*

Précisons aussi que l'intégralité du récit n'a pas été illustrée. Malgré ce que les figures 11.3 et 11.4 pourraient laisser paraître, mon idée n'était pas de proposer une image pour chaque scène de l'histoire. J'ai choisi de mobiliser peu d'images, de laisser "traîner les plans" en longueur, de proposer des scènes de vie ou des paysages à contempler plutôt qu'à décrypter. Mon souci a été d'alléger au maximum le travail du spectateur : ne pas le surcharger d'informations, pour qu'il

puisse, seulement s'il le désire, aller chercher un message dans ce qui s'offrait à sa vue.

Que dire, en guise de conclusion de cette section, sur ce type de dispositif filmique ? Qu'apporte cette forme singulière d'anthropologie visuelle à la démarche de recherche ?

D'abord, il faut souligner que ce sont des images qui ont été produites pour servir le projet de formation plus que le projet de recherche. Initialement, elles devaient être montrées seulement dans le cadre du spectacle de conte¹¹. C'est pourquoi, à terme, les vidéos n'ont pas, en tant que telles, de valeur ethnographique ou anthropologique.

Cependant, le dispositif filmique n'est pas totalement dénué d'intérêt d'un point de vue méthodologique et scientifique. Il s'agit finalement d'un prototype, ou d'un premier essai pour aller vers une démarche « d'anthropologie visuelle réciproque », comme aime à le dire Patrick Deshayes (2013 : p. 41).

Par la réalisation de portraits vidéo, il a été possible de mener, avec les interlocuteurs de terrain, un début de réflexion sur la présentation de soi à travers l'image. En menant le travail d'ethnographie filmique de Saint-Fons en parallèle de l'élaboration des trois récits, nous avons commencé à mettre des jalons en place pour produire un autre regard, ensemble, sur la ville. Il pourrait être intéressant, en se plaçant dans la perspective de prolonger cette recherche, de voir jusqu'à quel point la création d'un récit de fiction par les habitants de Saint-Fons peut les conduire à adopter la position d'ethnographe de leur propre culture.

En d'autres termes, à la fin de l'aventure, il me semble que la réflexivité exigée par le travail d'élaboration d'un récit de fiction – regarder son lieu de vie autrement, sous un nouvel angle, pour le transposer dans une légende ou un conte et/ou apprendre à se dire, se raconter, se définir en tant qu'habitant – pourrait devenir le moteur pour mener une ethnographie avec les interlocuteurs de terrain.

Prenons maintenant un peu plus de recul sur l'expérience, afin de mieux cerner ce qu'elle permet de comprendre de l'efficiency sociale du contage.

11.3 LE TEMPS DU BILAN ET DE LA PUBLICATION

Afin de proposer une analyse plus distanciée de l'expérience, je vais revenir sur deux moments au cours desquels je me suis trouvée distanciée (au sens strict du terme ; éloignée dans l'espace et dans le temps) de l'atelier conte. En premier lieu,

11. J'expliquerai plus loin comment et pourquoi elles ont été diffusées par la suite.

je commenterai le bilan réalisé avec les apprentis-conteurs plusieurs semaines après la formation. En second lieu, je parlerai de la création d'un espace de diffusion (site internet), conçu dans l'optique de donner à voir les productions réalisées dans le cadre de cette formation (récits, portraits, vidéos d'illustration).

11.3.1 L'importance du travail de l'imagination

Quelques semaines après le spectacle, nous nous sommes de nouveau réunis (Lila Khaled, les trois participants ayant été jusqu'au bout de la formation et moi-même) dans la bibliothèque pour tirer le bilan de notre aventure commune. Beaucoup de retours négatifs ont été exprimés quant à l'accompagnement proposé par la municipalité, celle-ci ayant complètement délaissé le projet en cours de route. Par contre, le travail mené en atelier a reçu une critique très favorable. Par souci de concision, je m'attarderai seulement sur deux points positifs relevés par Irène et Annick, principalement parce qu'ils s'articulent tous deux à des propositions de prolongements du travail mené en atelier (et donc qu'ils donnent des informations quant à l'impact de cette formation sur les participants).

Irène a d'abord exprimé son contentement d'avoir pu puiser dans son vécu pour nourrir son histoire et d'avoir réussi à « se surpasser » lors du spectacle. Puis, elle a proposé de "jouer" de nouveau le spectacle à l'occasion de l'accueil des nouveaux arrivants dans la commune (cérémonie organisée chaque année courant octobre, à Saint-Fons). Comme les histoires mettaient en scène la ville, elle a jugé qu'il s'agirait d'une présentation originale de Saint-Fons. La proposition a reçu l'approbation de l'ensemble du groupe, mais malheureusement, nous n'avons pas pu la concrétiser¹².

Annick a dit son plaisir d'avoir pu entreprendre, grâce à l'atelier, des recherches sur l'histoire de la ville. Elle a affirmé vouloir continuer ce travail (et, comme je le montrerai plus loin, elle a effectivement donné suite à l'aventure).

Huit mois plus tard, j'ai recontacté les trois participants. Je tenais à leur fournir un DVD contenant les différents montages vidéo, ainsi que les images tournées lors du spectacle (cf. DVD 3). C'est à cette occasion qu'Annick et Irène m'ont dit encore ressentir les "bénéfices" de cette formation. Irène m'a expliqué qu'elle passait régulièrement devant les galeries de champignonnière. Et c'est avec un grand enthousiasme qu'elle a découvert que celles-ci avaient été ré-ouvertes au public pour les *Journées du Patrimoine*. Forte de sa connaissance de l'histoire des lieux,

12. Nous avons tenté de mettre en place ce nouveau temps de restitution, mais la Mairie de Saint-Fons a refusé notre intervention en nous opposant avoir déjà mis en place d'autres projets pour ce temps d'accueil.

elle n'a pas hésité à aller visiter les mystérieux souterrains. Annick, elle, en se baladant dans le parc abritant la statue du rhinocéros, a eu l'occasion d'évoquer son histoire à des enfants intrigués par l'étrange édifice.

Un an plus tard, j'ai appris que Daniel et Irène avaient pu raconter de nouveau leurs histoires à Saint-Fons, dans le cadre d'un rendez-vous conte organisé par la bibliothèque et une association.

Au travers de ces retours et de ces prolongations, on comprend que la création ou l'appropriation de ces contes ou légendes a eu une véritable importance pour les membres de l'atelier. Ils ont pu, ainsi, ré-enchanter un peu leur lieu de vie et trouver des leviers pour exprimer de façon plus juste leur sentiment d'appartenance à ce quartier. Alors qu'ils empruntaient des chemins différents dans la vie comme dans la ville, ils ont trouvé un espace dans lequel il était possible de "faire société". D'où leur envie de continuer à partager des récits avec les autres habitants.

Devant ce bilan, on peut à nouveau émettre l'hypothèse formulée par Nadine Decourt lors d'un colloque en 1994 :

« Le conteur ne serait-il pas, dans nos sociétés en mal d'identité, ce médiateur inespéré venu apporter à nos concepts en crise le secours de la métaphore ? » (Decourt et Carré, 1995 : p. 17)

Ici, c'est le fait de se mettre à regarder son lieu de vie sous l'angle de la fiction – autrement dit, de mettre son quartier à l'épreuve d'un travail de l'imagination – qui a permis de tisser des liens et d'oser prendre la parole dans/sur le quartier. N'est-ce pas d'ailleurs un phénomène déjà largement commenté par beaucoup de chercheurs spécialistes de l'imagination et/ou de l'imaginaire ? Bien que le domaine ne constitue pas un véritable champ en sciences humaines et sociales (il n'existe à proprement parler de courants de pensée autour de ces questions), on remarque que la plupart de ceux qui se sont essayés à penser ces notions se rejoignent sur leur analyse de l'efficacité culturelle et/ou sociale de ce pan de l'activité humaine. Je citerai ici successivement plusieurs chercheurs, qui ne se revendiquent pas des mêmes traditions de pensée, mais qui prêtent pourtant à l'imagination ou à l'imaginaire des facultés similaires.

Commençons par rapporter les propos d'un anthropologue connu pour ses réflexions sur la mondialisation, Arjun Appadurai. Dans *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, il avance que « le travail de l'imagination, n'est ni purement émancipateur ni entièrement soumis à la contrainte, mais ouvre un espace de contestation » (2005 : p. 32). Le philosophe Jean-Jacques Wunenberger, tenait à peu près le même discours en 1991, en affirmant que « l'esprit contemporain amène plutôt à envisager l'éducation de l'imagination comme

une sorte de réapprentissage et de réactivation de ses pouvoirs ¹³. » (1991 : p. 95). Une dizaine d'années plus tard, proposant une nouvelle synthèse autour du terme "imaginaire" (Wunenberger, 2003), il reprend de nouveau cette même idée, en la formulant un peu différemment :

« L'imaginaire arme les agents sociaux d'espérance, d'attente, de dynamismes pour organiser ou contester, bref, pour engager des actions qui font la vie même des corps sociaux. [...] L'imagination comporte surtout des possibles latéraux à réaliser. » (2003 : p. 78)

Plus proches encore de mes constats et de mon analyse de l'expérience de Saint-Fons, les propos tenus par Edgar Morin et Patrick Legros. Ceux-ci insistent plus sur l'aspect socialisant (ou sociabilisant) de l'imaginaire que sur sa capacité à ouvrir un espace de contestation ou d'action. Le premier, s'intéressant au cinéma, note :

« L'imaginaire ne peut se dissocier de la "nature humaine" – de l'homme matériel. Il en est partie intégrante et vitale. Il contribue à sa formation pratique. Il constitue un véritable échafaudage de projections-identifications à partir duquel, en même temps qu'il se masque, l'homme se connaît et se construit. » (1978 [1956] : p. 173)

Le second, s'essayant à une « sociologie de la création imaginaire », affirme que « l'imaginaire et la réalité ne font qu'un, ils participent tous deux et en même temps aux multiples instants créateurs de notre vie quotidienne » (1996 : p. 9).

Dans ce vaste champ, le conte ou la légende ont-ils une place spécifique ? Contribuent-ils de façon active mais aussi singulière à cette importante mise en travail de l'imagination ? C'est ce que laissent entendre les spécialistes du genre littéraire (telle Nadine Decourt, dans l'extrait cité plus haut), tout comme notre expérience de terrain. Pour René Kaës, « le conte est à l'antipode de l'utopie et de l'idéologie » (1984 : p. 20). Et on remarque effectivement que les narrations proposées par les membres de l'atelier ne relèvent ni du discours dogmatique, ni du propos totalement fantaisiste ou désincarné. Malgré le caractère étiologique de ces histoires, elles ne prétendent pas fournir de vérités. Toute la force de celles-ci réside dans ces équilibres précaires qui les caractérisent ; un espace intermédiaire entre fiction et réalité, un subtil tressage entre vécu, imaginaire individuel et imaginaire collectif. Les qualités sociales du conte semblent donc liées au rapport spécifique que ce type de récit entretient avec la réalité.

13. Suite à quoi, il ajoute : « Car l'homme moderne apparaît avant tout comme victime d'une dénutrition symbolique, qui va de pair avec le désenchantement du monde (Max Weber) et la rationalisation croissante de la vie sociale dans la civilisation industrielle. » (1991 : p. 95)

Bien que je désire au départ axer exclusivement mon ethnographie sur les coulisses (la formation au conte), n'ai-je pas, en définitive, appris davantage sur la façon dont ces paroles agissent à une plus large échelle (celle de la ville et donc celle du contexte) ? En "ramenant" des espaces de la ville dans le cadre de l'atelier, les participants m'ont en effet offert l'opportunité de cerner comment contes et légendes pouvaient interagir avec l'environnement urbain saintfonsien. Ils m'ont rappelé que leur quartier et leur ville étaient peuplés d'objets légendaires. Toutefois, ils n'étaient pas aussi soucieux que les Douarnenistes de s'engager dans une logique de patrimonialisation (cf. deuxième partie), car leur principal objectif était de réveiller d'autres histoires, moins légitimes, moins évidentes ; de celles qui, selon Michel De Certeau et Luce Giard, témoignent de « l'immense vitalité silencieuse d'une symbolique urbaine » (De Certeau, 1990, 1994 : t. 2, p. 195). Plusieurs semaines après la fin de la formation, Annick m'a envoyé un mail, dans lequel elle a noté :

« Je n'avais jamais remarqué toutes les plaques des noms de ville qui entourent l'hôtel de ville, jusqu'au supermarché. Cela aussi peut donner lieu à une histoire ou conte. »

N'est-ce pas le signe criant d'une soif d'imaginaire ou d'un besoin de réveiller les histoires « qui dorment dans les rues et qui gisent quelques fois dans un simple nom, pliées dans ce dé à coudre comme les soieries de la fée » (De Certeau, 1990, 1994 : t. 2, p. 203) ? Dans cette ville où l'on parle sans cesse de précarité, de chômage ; dans ce quartier qu'on étiquette Zone Urbaine Sensible, nos trois apprentis-contes ont vaillamment tenté de s'emparer d'un tison pour agiter les cendres grises du quotidien. Ils ont fait ce premier pas pour que peut-être un jour, le plateau des Clochettes ne soit plus présenté comme un non-lieu ou une zone à éviter mais comme un lieu de rencontres des imaginaires, des langues et des cultures.

11.3.2 Publication numérique

Étant engagée, depuis déjà plusieurs années, dans une entreprise de mise en partage et de mise en visibilité de travaux de recherche sur le conte (Drouet, 2010) – le projet Collectifconte, coordonné par Nadine Decourt¹⁴ – il m'a semblé possible (et aussi nécessaire) d'ouvrir une "fenêtre numérique" sur l'expérience de Saint-Fons. Mais comment donner à voir la genèse du projet, ses contextes et

14. On pourra découvrir l'esprit du projet (sa charte, sa problématique, ses objectifs...) en visitant le site internet http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr/index_fr.php

enjeux ? En quoi les logiques d'écritures numériques pouvaient-elles se montrer adaptées à cet égard ?

Avant de penser à l'interface web, il fallait trouver sous quel angle présenter ce projet (le statut qu'il convenait de lui attribuer). Avec Lila Khaled et l'équipe de Collectifconte (en particulier avec Christian Dury, réalisateur à l'Institut des Sciences de l'Homme à Lyon), nous avons décidé de le présenter comme un dispositif de formation doublé d'un petit projet de recherche-action. Par ailleurs, la majorité de la "matière" (données collectées) était d'ordre vidéographique et donnait à voir le résultat de l'atelier (récits, portraits introduisant l'histoire et le conteur), plutôt que le processus de formation en lui-même. Nous devions donc renoncer à un site informant principalement sur la méthode d'enquête et d'intervention pour privilégier une sorte de mise en visibilité d'une collecte atypique.

Alors que nous réfléchissions aux différentes possibilités qui s'offraient à nous, je maintenais, grâce aux partenariats entretenus par Collectifconte, un contact avec d'autres conteurs et d'autres chercheurs, ainsi qu'un regard sur d'autres projets menés dans d'autres communes de la région lyonnaise. De plus, à cette même époque, la Région Rhône-Alpes lançait l'appel à projets *Mémoires du XX^e siècle*, destiné à « encourager les démarches de connaissance et de valorisation des mémoires », en particulier, au niveau du quatrième axe thématique, en abordant « la question de la langue, langue régionale ou langue de l'immigration, comme lieu ou support de mémoire ». En discutant avec les membres de l'association *La Forêt des Contes en Vocance* (en particulier avec la conteuse Mariette Vergne et la présidente de l'association, Zoria Moine), les conteurs et formateurs Jean Porcherot et Fabienne Verrier, le sociolinguiste Michel Bert et l'anthropologue Nadine Decourt, il est apparu que nous avions là une opportunité de mettre en valeur des projets s'articulant autour du conte en cours de réalisation.

C'est ainsi que, tous ensemble, nous avons décidé de soumettre à la Région un projet intitulé *Empreintes et emprunts, le conte comme point de rencontre*¹⁵, en mettant en avant notre envie de « valoriser et documenter le travail de terrain mené par des conteurs contemporains ». En effet, nous souhaitions avant tout donner à voir le champ d'intervention, le rôle et les marges de manœuvres de ceux qu'on appelait depuis les années 1970 les « nouveaux conteurs ».

Pour bien respecter l'esprit du partenariat établi et surtout le statut de ce projet, nous avons décidé qu'il serait porté par l'association *La Forêt des Contes en Vocance*, plutôt que par un laboratoire de recherche.

Le financement obtenu nous a permis de réaliser une ébauche de site web ou plus

15. Projet que j'ai eu la chance de pouvoir coordonner.

précisément un prototype de web-documentaire ¹⁶, avec l'aide du pôle image animée de l'Institut des Sciences de l'Homme à Lyon.

Puisque l'objet, ici, est plutôt de conclure au sujet de l'expérience menée à Saint-Fons, je n'en dirai pas plus au sujet des autres projets valorisés sur le site internet ¹⁷.

Dans la figure 11.5, on peut voir l'interface qui a été dédiée à la formation menée avec Lila Khaled.

Le design est sommaire, car nous n'avions comme prétention que de créer un prototype. On y voit cependant la volonté de mettre d'abord en avant les récits et portraits des trois participants. Ceux-ci ont été à peine retouchés pour la publication, à ceci près que j'ai inséré les images tournées lors du spectacle afin que les images d'illustration du récit soient rattachées à la narration. A également été ajoutée une vidéo dite « coulisse », dans laquelle Lila Khaled et moi-même présentons notre travail à l'équipe de conteurs et de chercheurs engagés dans le projet *Empreintes et emprunts, le conte comme point de rencontre*. Cela permet de mieux expliciter à l'internaute le cadre dans lequel ont été conçues ces trois histoires. Avant d'entrer dans cette page, le visiteur passe par "un tunnel vidéo" de quelques minutes, qui l'introduit progressivement (à l'aide de plusieurs travellings) dans la ville de Saint-Fons, puis dans le quartier des Clochettes, pour arriver, *in fine*, dans la bibliothèque.

Jean Derive et Anne-Marie Dauphin, dans un article consacré aux « avatars de l'oralité littéraire » (2009), s'interrogent sur les apports des nouvelles technologies quant à la restitution d'une collecte :

« Qu'est-ce que le numérique apporte donc qui permet de restituer de façon plus riche les œuvres de la littérature orale en conservant l'usage interne de la performance, en la faisant connaître à l'extérieur et apprécier à sa juste valeur ? » (2009 : p. 28).

La première réponse qu'ils apportent renvoie à la possibilité d'« élargir les systèmes de glose entourant le texte écrit par la multiplication de notes ou de textes annexes » (2009 : p. 28), combinée à l'utilisation de productions audiovisuelles. Le webdocumentaire *Le Bruit des mots* ¹⁸, réalisé par Catherine Therrien, en fournit un bel exemple : où l'on découvre, outre les performances de jeunes apprentis-slameurs, le contexte dans lequel ils ont déclamé leurs textes (présentation, au

16. <http://empreintes.ish-lyon.cnrs.fr/>

17. On retrouvera en ligne des présentations et commentaires sur ceux-ci (<http://empreintes.ish-lyon.cnrs.fr>).

18. <http://lebruitdesmots.radio-canada.ca/mots.html>



FIGURE 11.5 – Interface web dédiée à la formation organisée à Saint-Fons

travers des lieux, de l'établissement scolaire dans lequel ils sont intervenus), les raisons qui les ont conduits à écrire ceux-ci (portraits de chacun), la démarche de leur formateur et l'intention de la réalisatrice (vidéos de présentation). De la même façon, avec cependant une esthétique bien moins travaillée, nous avons pu présenter, en plus des trois légendes, les portraits de nos conteurs en herbe, les images de la ville et nos regards de formatrices. De la sorte, le contage a vraiment pu être (re)mis en contexte et les paroles des saintfoniards ont pu être relayées plus largement.

Bien d'autres perspectives peuvent être ouvertes par la publication numérique d'une recherche ou d'une collecte. L'autre site internet prototype imaginé par l'équipe de Collectifconte¹⁹ a, par exemple, été une tentative pour créer un espace commun de recherche sur la littérature orale, ouvert aux spécialistes, aux praticiens (conteurs) mais aussi aux autres amateurs ou usagers du conte. En réalisant un travail de commande auprès d'une association dédiée au développement des arts et des cultures numériques (AADN), j'ai aussi pu tester un autre format d'écriture pour une analyse anthropologique dont la principale caractéristique est de réserver une place différente aux extraits d'entretiens réalisés sur le terrain (Drouet, à paraître).²⁰

Par toutes ces expériences, j'ai pu constater qu'en écrivant sur le web, le chercheur prend bien plus en compte son lectorat qu'il ne l'aurait fait pour écrire la page d'un livre, notamment parce qu'il doit penser, en amont, au parcours de lecture – la navigation. Enfin, et surtout, il me semble que ces nouveaux espaces de diffusion de la recherche redonnent un nouvel élan pour la mise en place d'une anthropologie dialogique, réflexive ou partagée. En effet, le web n'est-il pas, à l'heure actuelle, l'espace rêvé pour expérimenter et diffuser d'autres formes de co-production des savoirs et des connaissances ?

*

* *

Au terme de l'aventure, il est apparu que les conteurs ou les contes eux-mêmes, de par leurs qualités d'agitateurs d'imaginaires, pouvaient contribuer au processus de ré-enchantement d'un quartier. Ainsi, j'ai pu vérifier, une fois de plus (après les expériences menées en Master et après les enquêtes menées par

19. <http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr/>

20. L'analyse est accessible en ligne, à l'adresse <http://www.projet-athome.net/coulisses>.

Nadine Decourt sur ce type de terrain), que « le conte est l'un des objets culturels qui apparaît comme un outil privilégié de médiation, c'est-à-dire comme un objet susceptible de provoquer des échanges, de les faciliter, voire de les alimenter » (Decourt et Carré, 1995 : p. 7).

L'enquête menée à Saint-Fons, conçue comme une investigation dans les coulisses du contage, m'a permis en outre d'expérimenter d'autres formes de recherche et de diffusion de la recherche : mise en place d'une recherche-action dans le cadre d'une formation au conte, premières ébauches pour la mise en œuvre d'une ethnographie partagée, diffusion web d'une collecte.

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE

Dans ces espaces coulisses que sont les formations, contes et techniques de contage sont mis à dessein d'un projet de médiation sociale et/ou culturelle. De fait, ils deviennent des outils, des savoir-faire ou supports à mettre en chantier. À Vienne, c'est la façon de s'intégrer en tant que sujet conteur qui a été travaillée, à Vaulx-en-Velin, le répertoire et le style oral, à Saint-Fons les matériaux composant le récit et plus largement l'espace de fiction. Dans chacune de ces situations, le conteur-formateur, porté par son art et son matériau, est parvenu à remplir sa mission de médiateur. Chaque exemple développé dans cette partie en a fourni une illustration.

Pour comprendre encore mieux l'importance de ces espaces intermédiaires (les coulisses), il y aurait également à approfondir l'ethnographie d'autres situations : échanges entre conteurs et apprentis-conteurs lors des festivals, temps interstitiels lors des spectacles, réunion de travail organisées par les conteurs amateurs ou professionnels etc. Voilà qui pourrait faire l'objet d'une prolongation de la présente recherche.

CONCLUSION

Au terme de ce manuscrit, deux synthèses auront valeur conclusive : l'une permettra de faire le point sur la méthodologie et les techniques d'enquête employées, l'autre mettra en perspective les diverses réflexions menées sur les trois grands terrains ou pôles de recherche (le conte de Jean Pencalet et Patrice Goyat à Douarnenez, la chorégraphie des conteurs lors de la performance orale et les formations au conte) autour de la problématique de cette thèse.

Synthèse à propos de la méthode

Dans le chapitre 2 (section 2.2), j'ai proposé d'employer le terme "expérimental" pour qualifier la méthodologie de cette étude. Après avoir déployé les différentes descriptions ethnographiques et réflexions théoriques impulsées par le travail de terrain, il est temps de revenir sur cette notion et son champ sémantique.

L'écrivain, philosophe et spécialiste en littérature Dominique Noguez (1979) signale que le mot "expérimental" a été (et est toujours) mobilisé dans la sphère scientifique comme dans la sphère artistique (cinéma, photographie etc.). S'il déplaît à certains, de par « le soupçon d'inachèvement qu'il fait peser sur leurs œuvres » ou leurs travaux, il est aussi entendu dans un sens plus mélioratif ; quand il devient par exemple « synonyme de "nouveau" et d'"à l'avant-garde" » (1979 : p. 24). S'intéressant plus particulièrement au cinéma expérimental, Dominique Noguez note également qu'il s'agit de productions dans lesquelles s'établit un primat de la forme (du moins d'un point de vue esthétique). Voici comment il l'explique en se référant au schéma de Roman Jakobson (1963-1973) :

« On pourra définir le film expérimental ²¹ comme un film où le destinataire tend à primer sur le destinataire et surtout où la fonction poétique l'emporte largement sur la fonction phatique et référentielle. »
(1979 : p. 33)

21. Signalons que dans l'ouvrage en question, le mot expérimental est barré. Par là, l'auteur souhaite signifier que le terme, quoique le plus juste pour qualifier les œuvres auxquelles il s'intéresse, est trop connoté pour être utilisé sans prendre de précautions.

Le caractère expérimental de la présente recherche ne peut être directement rattaché à cette définition, bien qu'il soit malgré tout influencé par les approches artistiques en question. Le documentaire réalisé à Douarnenez, les photographies de David Desaleux, ou les vidéos et le site internet créés suite à l'expérience menée à Saint-Fons sont des productions pour lesquelles les destinataires jouent un rôle très important, tout autant que les fonctions phatique (rôle joué par le message pour le maintien et la bonne conduite de l'interaction destinataire-destinataire) et référentielle (capacité du message à décrire le monde). En effet, ce sont ces réalisations qui ont permis de dialoguer avec les interlocuteurs de terrain et aussi de diffuser la recherche autrement que par les voies "classiques" (publications).

Par ailleurs, George E. Marcus a rappelé récemment (2002 : p. 4) que, selon lui, la période « d'effervescence interdisciplinaire dans les sciences humaines » – ayant débuté dans les années 1970/1980 notamment avec « l'introduction des idées post-structuralistes françaises²² » – est responsable de l'éclosion de projets ethnographiques expérimentaux. Pour le chercheur américain, ces projets se caractérisent par leur caractère « innovant et perturbateur » au regard des courants dominants de la discipline. Autrement dit, les études en question ne ressemblent pas à des « monographies standard » : elles remettent en question à la fois les modes de production et de diffusion des savoirs et de la connaissance en anthropologie (2002 : p. 4).

C'est peut-être sous l'influence de ces courants que j'ai souhaité m'engager dans une démarche expérimentale. Toutefois, si la méthodologie qui a été employée ici permet de proposer un regard anthropologique multifocale sur la pratique des conteurs (le contage observé depuis la focale très large du contexte, la focale micro de la scène et la focale moyenne des coulisses), et qu'elle interroge les façons d'élaborer et diffuser une connaissance sur le domaine en se réclamant d'une anthropologie *dialogique* (Lassiter, 2005) et *réflexive* (Ghasarian, 2002 ; Leservoisier et Vidal, 2007), il serait exagéré de dire qu'elle bouscule les codes de la discipline au sens où l'entend George E. Marcus (2002).

Le côté expérimental s'est surtout caractérisé ici par l'adoption du principe d'incertitude sur le terrain ; recherche par tâtonnements, enquête soumise à des ajustements perpétuels. Il y a, par exemple, le fait de considérer, comme Patrick Deshayes, que la pratique de l'anthropologie visuelle ne doit pas être systématique et qu'un recours à celle-ci nécessite de « se demander à chaque fois : Pourquoi filmer ? Que filmer ? Comment filmer ? » (2013 : p. 43). Le fait, également,

22. Ces idées se déploient progressivement, selon George E. Marcus (2002 : p. 4), *via* les études littéraires (*literary studies*), les études féministes, puis elles sont relayées et étayées par la critique dite « post-moderne » et les études culturelles (*cultural studies*).

de s'arranger parfois avec "les moyens du bord" pour constituer des dispositifs d'enquête.

L'adoption de cette méthodologie expérimentale m'a permis de découvrir – à la suite d'autres chercheurs, tel que Christian Papinot (2007) – qu'il y avait réellement un parti de connaissance à tirer des redéfinitions des postures d'observations, des calibrages et recalibrages techniques, voire des ratés. Sur le terrain douarneniste, les critiques que les habitants ont adressées à notre équipe de tournage lors de la diffusion de notre essai documentaire ont eu une grande valeur heuristique. Lors de l'enquête relative à la chorégraphie des conteurs, c'est le fait de repenser toute la méthode d'enquête avec un photographe et deux conteuses, puis de se mettre à expérimenter ensemble (en mettant en place des "exercices de style oral") qui a permis d'aller plus loin dans la compréhension de l'éloquence et de l'effcience sociale de la gestuelle pendant le contage. À Saint-Fons, enfin, j'ai beaucoup appris quant à la portée sociale du conte en m'essayant à des formes différentes de collectes et d'ethnographies audiovisuelles (la présentation de soi et de l'histoire face à la caméra, l'ethnographie filmique de la ville entreprise sous le prisme des récits des apprentis-conteurs).

C'est aussi une démarche qui m'a permis de partager la recherche avec des professionnels ou artistes de l'image et du son. Nous avons trouvé dans cette approche un terreau fertile pour échanger, chercher, se questionner ensemble. En les considérant comme des partenaires et en veillant à reconnaître la photographie, le dessin ou le cinéma comme des disciplines à part entière avec lesquelles il convenait de dialoguer, de nouveaux angles d'analyse ou d'approches du contage sont apparus. J'ai par exemple pu m'apercevoir que l'étude de la réception du conte pouvait passer par d'autres biais qu'une observation de l'auditoire pendant le court laps de temps de la performance orale. À ce niveau, le travail mené avec des dessinateurs mis en situation de spectateurs s'est montré fécond, tout comme le recueil des réactions des visiteurs du Port-Musée de Douarnenez dans le "sonomathon" (une idée initialement proposée par le musicien Gildas Drouilleau).

Venons-en maintenant au bilan que l'on peut tirer quant à mes positionnements sur le terrain vis-à-vis de mes interlocuteurs de recherche ; les conteurs contemporains. Il est possible, d'abord, de distinguer trois grands types de dispositifs de recherche dans lesquels ces derniers ont été directement impliqués.

Commençons par les dispositifs visant à donner à voir aux enquêtés les analyses ou le regard du chercheur (encore appelés "situations de retour" ou *feedback*). Parmi ceux-ci, on peut mentionner l'organisation d'une projection du film documentaire *Les Bateaux meurent aussi* à Douarnenez et la mobilisation de vidéos ou de photographies comme supports d'entretien lors de l'enquête relative à la

gestuelle des conteurs. Ces dispositifs ont bien souvent été mis en place grâce à la production d'images fixes ou animées sur le terrain ; les productions audiovisuelles ont été les pivots autour desquels ont pu se développer des discussions, des échanges avec les interlocuteurs de terrain. Ce sont des situations qui ont été provoquées alors que l'enquête de terrain n'était pas du tout terminée. Il s'agissait plutôt d'une façon de faire progresser la recherche, la faire avancer, plutôt que de la faire évaluer par les enquêtés une fois le travail terminé.

La seconde catégorie renvoie à des situations dans lesquelles les enquêtés étaient encore plus impliqués dans le processus de recherche et le chercheur plus actif sur le terrain. Il s'agit de dispositifs mis en œuvre afin de chercher ensemble (dans l'optique de mener une *anthropologie partagée*, au sens où l'entendait Jean Rouch). Citons par exemple l'organisation de l'événement culturel *Rumeur au Port-Rhu* ; la mise en place d'exercices de style oraux pour l'étude de la gestuelle ; la conception d'une formation au conte avec Lila Khaled ; la préparation d'un spectacle de conte augmenté d'une projection vidéo avec les apprentis-conteurs à Saint-Fons. Dans ces situations, il convenait de trouver les éléments attisant la curiosité de tous les membres du collectif de recherche, mais aussi de s'impliquer fortement sur le terrain en tentant de faire coïncider engagement et décentrement (la posture décalée de l'ethnographe).

Les dispositifs visant à restituer collectivement le travail de recherche partagé constituent la troisième catégorie. Il s'agit par exemple de l'exposition de photographies et de dessins organisée dans l'enceinte de l'Université Lyon 2, des conférences ou communications portées à deux voix sur les scènes scientifiques (notamment lorsque Lila Khaled et moi-même avons rendu compte de notre analyse à propos de la gestuelle des conteurs lors des Journées d'études internationales *Entre lien et hyperlien, en oralité* en octobre 2011), ou encore de la création du prototype de web-documentaire²³ (site internet dans lequel une fenêtre a été ouverte sur l'expérience menée à Saint-Fons). Ces derniers dispositifs, sur lesquels je ne me suis pas trop attardée dans la thèse, renvoient pourtant à des enjeux cruciaux pour la recherche aujourd'hui, comme en témoignent Luke Eric Lassiter (2005) lorsqu'il revient sur les considérations relatives à la diffusion des savoirs et connaissances en anthropologie (réflexions autour de la *Public Anthropology*) et beaucoup de chercheurs impliqués dans les débats au sujet des publications numériques (voir notamment le volume 35 de la revue *Anthropologie et sociétés* publié en 2011). Il s'agit là d'autant de projets à prolonger pour aller encore plus loin dans la démarche d'anthropologie partagée.

23. <http://empreintes.ish-lyon.cnrs.fr/>

Bien souvent, ces trois types de dispositifs ont été mis en place les uns après les autres (en commençant par des situations de retours, pour terminer avec l'élaboration commune de diverses formes de publications ou restitutions), l'implication des enquêtés vis-à-vis de la recherche et du chercheur vis-à-vis du terrain s'amplifiant avec le temps. En effet, ma place auprès des conteurs a sans cesse été redéfinie pour aboutir, presque toujours, à une véritable collaboration dans laquelle il s'est agi de « construire avec eux une relation de recherche à parité » (Decourt, 2008 : p. 235).

Travailler avec les conteurs m'a beaucoup apporté. La plupart des analyses proposées dans cette thèse sont nées de nos échanges. Grâce à eux et surtout à leur curiosité vis-à-vis de leur propre pratique, j'ai pu approfondir un nombre considérable de pistes de recherche ; les propos tenus au sein de chacun des chapitres de cette thèse ont pu en témoigner. De plus, en leur compagnie et souvent sans m'en rendre compte, j'ai pu acquérir des savoir-faire en matière de narration et de maniement de la parole, chose qui a son importance dans divers lieux ou temps du travail scientifique (De Certeau, 1990, 1994 ; Von Kleist, 2003 [1805-1806] ; Waquet, 2003).

Synthèse autour de la problématique de recherche

Le questionnement autour de l'efficiencia sociale (ou portée sociale) du conte a constitué le fil d'Ariane de cette recherche. Chemin faisant, j'ai tâché de montrer que les effets provoqués par la parole des conteurs pouvaient être observés sous plusieurs focales (scène, coulisses, contexte) et qu'ils relevaient de processus complexes qui ne pouvaient être saisis qu'au travers d'ethnographies de diverses situations d'échange parolier (les "spectacles" de conte, les formations au conte, les conversations ordinaires etc.). Chacun des itinéraires de recherche a consisté à s'interroger sur la capacité du conte et du conteur à créer du lien, de l'accointance, de la rencontre, voire, plus largement, à modifier l'environnement.

Naviguant d'un terrain à l'autre, j'ai d'abord pu dégager une série de savoir-faire, savoir-dire et techniques dont usaient les conteurs contemporains. Certains ne pouvaient être appréhendés qu'en menant une ethnographie à l'échelle de la scène (tels l'usage des gestes iconiques, phatiques, emphatiques, formulaires etc.), d'autres me sont apparus alors que je tentais d'élargir le regard à l'échelle des coulisses (mobilisation de son vécu pour nourrir le conte et le conte, faculté à tresser avec les langues etc.) et d'autres encore ne pouvaient être considérés qu'en prenant en compte le conte en contexte (capacité à mettre en variation un répertoire ou à mener des investigations ethnographiques sur leur propre lieu de

vie). Afin d'en livrer un aperçu plus global, je les ai listés dans la figure 11.6, sous le schéma représentant les trois focales ethnographiques (schéma déjà proposé dans le chapitre 2).

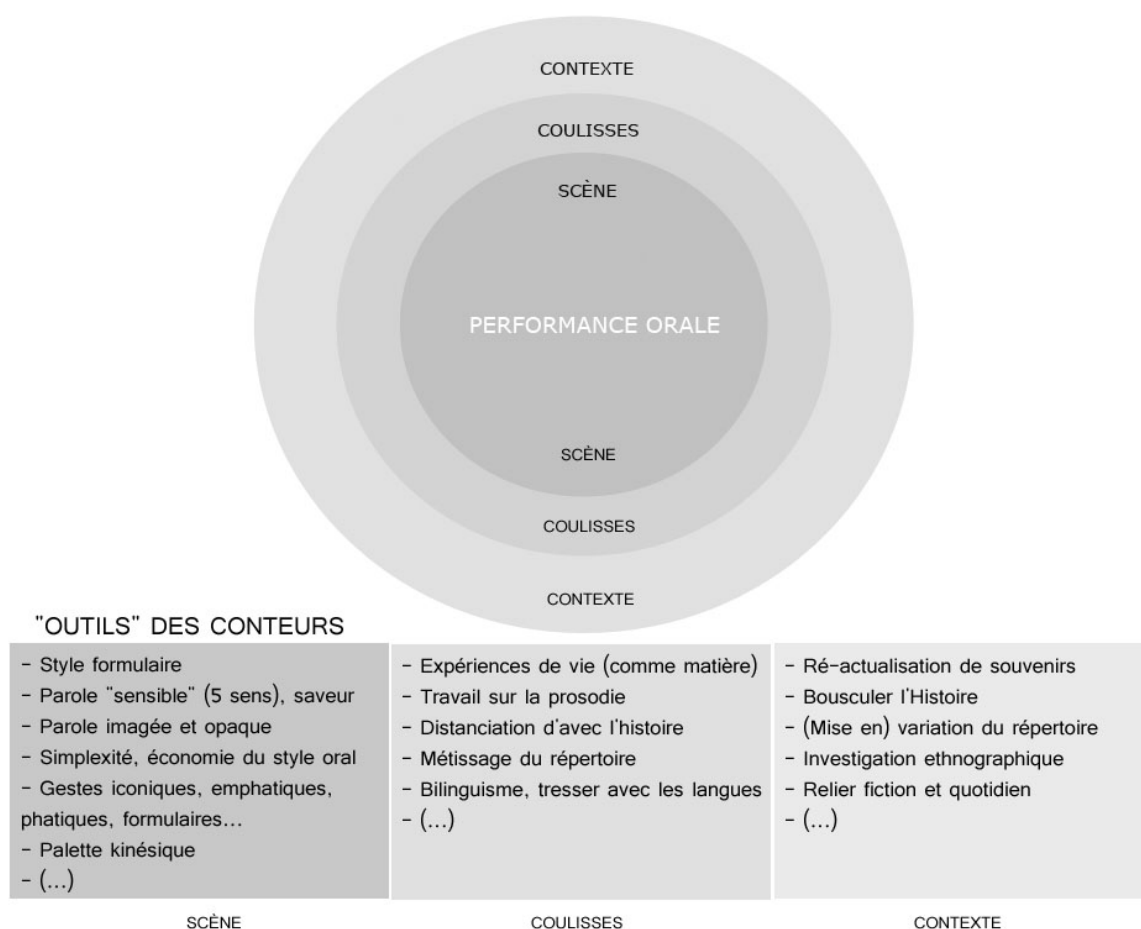


FIGURE 11.6 – *Les "outils" des conteurs*

À partir de là et grâce à d'autres observations, j'ai pu mettre des mots sur ces relations si singulières qui pouvaient s'établir entre le conteur et son auditoire. À toute petite échelle, il est apparu que la rencontre pouvait s'établir sous le mode d'une danse des corps (inter-synchronie), de jeux de miroirs (se voir dans l'autre, voir l'autre en soi), ou d'un "partage" d'images mentales. Plus largement, quand le contage était inclus dans un dispositif de formation sur le terrain mené en région lyonnaise, ce sont des langues, des expériences vécues, des façons de dire et façons de faire qui pouvaient s'échanger. S'agissant des terrains douarneniste et saintfoniard, j'ai pu analyser non pas des modalités de rencontres ou d'échanges entre conteur et public, mais des dynamiques de mises en relations de l'ici et de

l'ailleurs, du passé et du présent impulsées par des conteurs (ou des apprentis-conteurs) et des récits.

Il est important d'évaluer ces résultats au regard du questionnement posé au début de la recherche, et plus particulièrement en revenant sur les hypothèses posées initialement (cf. section 2.1). Chacune de ces hypothèses représentait une piste de réponse à la question suivante : d'où provient l'efficiencia sociale de la parole conteuse ? J'avais supposé que sa capacité à tisser des passerelles culturelles et sociales tenait du conte en lui-même (le genre littéraire), du style oral (procédés littéraires oraux dont usent les conteurs) et/ou de la faculté de cette parole à enclencher le travail de l'imagination. À l'issue de la thèse, c'est la troisième piste (autour de la notion d'imagination) qui me semble la plus fertile, non pas parce qu'elle évacue les autres, mais au contraire, parce qu'elle les féconde et les éclaire l'une et l'autre.

Il est apparu que l'espace de fiction ouvert lors du contage catalyse les imaginaires des personnes en présence et, par-là même, pose le socle de la relation qui s'établit lors de la performance. Les modalités de publication du récit – le style oral – assurent également sans aucun doute son efficacité sociale dans le ici et maintenant de la performance, justement parce qu'elles sont autant de façons d'enclencher le travail de l'imagination chez chaque membre du public. Grâce à ces facultés du récit et de son énonciation, s'instaurent un lien et des aller-retours incessants entre souvenirs, vécu et projections pour l'avenir. À Saint-Fons et à Douarnenez, le recours au conte et au contage a permis aux habitants de réinterroger leurs mémoires et l'histoire locale, d'exprimer des sentiments d'appartenance, de "faire société", et peut-être même de se mettre à penser le futur. Dans les deux localités, conteurs, visiteurs ou apprentis-conteurs ont également joué des porosités entre les différents genres littéraires oraux (conte, légende urbaine, rumeur, récit de vie etc.). Ce faisant, ils ont "fait travailler" (voire mis en branle) ce qui fait justement la force sociale du conte et du contage ; une tension spécifique entre l'espace-temps de la fiction et l'espace-temps de la performance – le « temps intégré » et le « temps de l'intégration » pour Paul Zumthor (1987 : p. 283) –, un rapport singulier entre des expériences vécues et des scénarios fictifs.

Ouvertures et perspectives

Récemment, un nouveau débat d'idées s'est ouvert dans la sphère scientifique autour du rôle social du récit. Il concerne ledit *narrative turn*, qui a pris son essor dans le domaine du management aux États-Unis autour de la notion de *sto-*

storytelling (entendue comme stratégie de communication ou technique de persuasion). En France, c'est l'ouvrage de Christian Salmon (*Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2007) qui a donné l'élan à une problématisation du phénomène. Sujet à controverses, ce livre présente le *storytelling management* et ses prolongations (notamment dans le domaine du marketing et de la politique) comme une dynamique sociale antagoniste à celle qu'occasionnent les fictions littéraires. Les adeptes du *storytelling* viseraient, selon le chercheur, à formater les esprits des consommateurs et des citoyens, tandis que les récits littéraires participeraient au contraire à « la lutte des hommes pour leur émancipation » (2007 : p. 212). L'extension du concept, comme par exemple son éclosion dans le secteur audiovisuel – notamment *via* le développement de récits transmédia, encore appelés *transmedia storytelling*²⁴ – amène à nuancer l'analyse de Christian Salmon, sans pour autant la déclarer désuète. Elle donne d'ailleurs lieu en ce moment même à l'organisation de colloques, séminaires, journées d'études. C'est dans cette optique, par exemple, qu'en janvier 2014, le Centre de Recherches en Littérature Comparée de l'Université de Paris-Sorbonne propose de s'engager dans un projet de recherche à propos de la notion et des pratiques qu'elle recouvre²⁵. Le programme s'articule, entre autres, autour des questions suivantes :

« Qu'est-ce que le storytelling, dans son sens restreint de "stratégie de communication narrative", emprunte exactement à cet "art de conter" ("storytelling" dans l'acception traditionnelle du terme anglais) dont relève peu ou prou (fût-ce pour s'en défendre) la fiction littéraire ? Que reste-t-il en propre, à la fiction littéraire, d'irréductiblement autre et irrécupérable par la "machine à raconter des histoires et à formater les esprits" qu'évoque Christian Salmon²⁶ ? »

Voilà des questionnements qui concernent au premier chef les conteurs et spécialistes du conte et de la littérature orale, malheureusement encore peu présents dans le débat. Ce sont aussi, de fait, des problématiques qui pourraient être abordées dans les éventuelles prolongations de la présente recherche.

La mise en œuvre de recherches interdisciplinaires autour des arts de la parole (en mêlant par exemple les approches linguistique, sociologique, historique, psychologique et littéraire) fait également partie des chantiers auxquels je souhaiterais participer s'il fallait donner une suite à ce travail. En effet, pour mener

24. On peut par exemple mentionner *Le projet Blair Witch*, œuvre multimédia dont la narration se déployait au travers d'un film, d'un site internet et d'un "faux" documentaire.

25. Le projet en question est présenté à cette adresse : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_seminaire_detail.php?P1=287

26. Cf. http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_seminaire_detail.php?P1=287

cette recherche auprès des conteurs contemporains, j'ai souvent ressenti le besoin de puiser des savoirs et connaissances qui avaient été produites dans d'autres disciplines. Et pouvoir conjuguer ces approches *in situ*, ou à partir de données produites sur un terrain donné, serait encore plus judicieux. N'est-ce pas déjà une démarche que Geneviève Calame-Griaule (1990) préconisait alors qu'elle plaidait pour la prise en compte du texte (le conte), de l'agent (le conteur), du contexte et de la langue pour l'étude de la littérature orale ?

Afin de poursuivre les questionnements soulevés dans cette thèse, il serait aussi envisageable de donner suite à certains partenariats de recherche ; prolonger par exemple l'enquête autour de la réception du conte avec le photographe et/ou des cinéastes. Proposer à des dessinateurs de s'engager dans un projet d'investigation ethnographique autour des gestes narratifs et de la réception du conte est encore, me semble-t-il, une piste intéressante à approfondir. Cela pourrait se traduire par l'élaboration d'une méthodologie commune pour appréhender le mouvement des corps. Les réalisateurs de films d'animation, de par la science du mouvement dont ils font preuve et leur connaissance en matière de narration par l'image, pourraient également être des collaborateurs intéressants à cet égard. Comme j'ai déjà pu le préciser, il me semble en outre qu'avec la multiplication des possibles en terme de publication multimédia (web-documentaire, sites web contributifs, apparition de nouvelles formes d'interactivités etc.), des chemins intéressants se tracent aujourd'hui pour penser autrement l'élaboration, la diffusion et la mise en visibilité des recherches en sciences humaines et sociales, en particulier lorsqu'elles portent sur des pratiques orales. Les initiatives foisonnent à ce niveau (blogs de chercheurs, revues en lignes, corpus oraux numérisés etc.), mais il reste nombre de pistes à défricher pour que la recherche soit pensée en intelligence avec les technologies du web 2.0.

En outre, comme l'ont montré les contributeurs du numéro 47 des Cahiers de littérature orale en 2000, (numéro intitulé *P@roles2000.clo*), les espaces du web pourraient constituer un nouveau terrain de recherche pour l'étude de la littérature orale. Ainsi, on pourrait considérer qu'il existe une quatrième échelle pour ethnographier la pratique des conteurs (outre la scène, les coulisses, le contexte) ; celle qui correspond à la circulation mondiale des productions orales. La multiplication des échanges sur les interfaces numériques ne sont d'ailleurs pas les seuls phénomènes à interroger, il y a également des programmes de recherche à ouvrir autour du nomadisme des conteurs contemporains. Nadine Decourt a déjà formulé des pistes méthodologiques et théoriques intéressantes à ce sujet. Elle a d'abord formalisé la notion de « récits de contes » (Decourt, 2008) tout en cherchant à élaborer une méthodologie pour réaliser des « cartographies mouvantes

de l'imaginaire » (un de ses essais a déjà été évoqué dans la section 10.3). Par la suite, elle s'est interrogée sur les différents étayages entre *raison orale*, *raison graphique* et *raison numérique*. En 2009, elle coordonne un numéro de la revue *Parcours Anthropologiques* sur la question et en 2011, elle réunit chercheurs et conteurs pour une journée d'étude intitulée *Entre lien et hyperlien : en oralité*, afin de prolonger des débats déjà soulevés dans le cadre du projet de site internet expérimental Collectifconte²⁷ auquel j'ai activement participé. C'est que la question de l'efficiencia sociale du conte et du contage se pose encore d'une autre façon dans des sociétés de plus en plus exposées aux heurts et croisements des imaginaires (Appadurai, 2005).

Suite à ce rapide tour d'horizon des perspectives qu'il conviendrait d'ouvrir pour prolonger cette étude, il me reste à trouver le mot de la fin. Et pour ce faire, c'est sans hésiter que je cède la place à un conteur contemporain, Alain Le Goff. Après avoir montré, tout au long de la thèse, comment et en quels "lieux" la portée sociale de la parole conteuse se manifestait, se tourner vers les propos tenus par ce dernier permet de rappeler que l'action de cette parole est pourtant toujours réduite, limitée. Et c'est peut-être même pour cela, comme il le suggère, que les conteurs continuent, inlassablement, de raconter :

« S'il m'arrive plus souvent qu'à mon tour de raconter des histoires – la même histoire, peut-être, encore et toujours – c'est que les mots ne sont jamais assez larges pour dire la beauté du monde, jamais assez hauts pour contenir la verticale de l'homme, jamais assez fous pour enlacer l'infini des possibles et changer la vie. » (Le Goff, 1999)

27. http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr/index_fr.php

ANNEXES

A

A.1 NOTE D'INTENTION

Première mouture d'un dossier en vue de la réalisation du film documentaire *Les Bateaux meurent aussi* (2009), conçu en janvier 2009.

- Escales aux portes de l'imaginaire - (Titre provisoire)

Nature : documentaire

Format : 26 min

Support : HDV

Les ports de Brest et de Douarnenez se trouvent dans un lieu-charnière : le Finistère. Ils sont situés à la fois au bout de la terre et au début d'un monde ; celui des imaginaires qui peuplent la mer. En naviguant sur ces terres de légendes, ce documentaire nous parle d'une tout autre manière du quotidien des travailleurs de la mer et des habitants du littoral breton.

Note d'intention :

Ce projet est né d'une rencontre. Celle de deux étudiantes en anthropologie fortement convaincues que la réalisation documentaire et la recherche en sciences humaines peuvent former un duo harmonieux et permettre de réaliser, au niveau cinématographique mais aussi scientifique, des productions d'une grande qualité. Si nous partageons cette conviction, c'est aussi parce que nos précédentes expériences dans les domaines de l'image et de l'anthropologie se sont nouées autour d'une même thématique : le lien entre l'imaginaire et le quotidien. En effet, si le quotidien, est un objet central pour l'ethnographe, c'est aussi un sujet crucial pour le documentariste. L'imaginaire, par contre, est une notion floue pour les anthropologues, une notion qui résiste à l'analyse parce qu'il est difficile de l'ethnographier (c'est à dire d'en décrire ses manifestations concrètes). Le cinéma et sa possibilité d'osciller entre le réel et l'irréel tout en présentant un produit palpable, fait d'images et de sons, nous permet de relever ce défi.

Mathilde Mulot a déjà effectué une recherche de deux ans dans cette perspective. Elle travaillait alors sur le lien étroit qui existe entre le territoire de la banlieue et les productions cinématographiques de ses jeunes habitants. Jeanne Drouet travaille depuis 2006 en collaboration avec des conteurs. Avec eux, elle a tourné plusieurs vidéos utilisées comme outil de recherche et outil de formation à l'art du conte. Nous souhaitons désormais unir les compétences acquises au cours de ces expériences pour travailler sur un terrain qui ne nous est pas étranger : le Finistère (en particulier Brest et Douarnenez). Pour Jeanne, il s'agit du lieu dans lequel elle a grandi (plus particulièrement dans un village situé à une dizaine de kilomètres de Douarnenez). Mathilde, de son côté, est depuis longtemps fascinée par les chantiers navals, et ne se lasse pas de photographier ceux que l'on trouve à Brest.

Nous avons aussi choisi ces deux localités parce que s'y trouvait une zone portuaire. Ces lieux furent (et sont encore) des symboles de la rencontre avec l'autre, du voyage ou par opposition elles sont vues comme des zones reculées, renfermées sur elles-mêmes. Un grand nombre d'artistes, dans toutes les disciplines, se sont d'ailleurs inspirés de cet environnement.

Aujourd'hui, ce sont aussi des lieux dans lesquels se cristallisent des sujets brûlants d'actualité tant au niveau des aspects culturels, économiques que sociaux (les marins-pêcheurs sont en crise, les marées noires réveillent les polémiques concernant la défense de l'environnement, le patrimoine local est vivement défendu face à la menace de sa disparition...).

Nous souhaitons traiter de ces sujets *par* l'imaginaire. C'est à dire nous demander comment l'imaginaire (plus particulièrement les contes et légendes) témoignent du quotidien des travailleurs de la mer et des habitants de ces villes côtières. Nous chercherons aussi à savoir comment le quotidien modifie à son tour l'imaginaire. Ce parti-pris résulte de notre volonté à considérer l'imagination comme une activité totalement imbriquée avec la vie sociale et culturelle.

Les deux localités ici choisies (le port de Brest et la baie de Douarnenez) ont une caractéristique commune : ce sont des lieux dont les principales activités économiques sont ou étaient tournées vers la mer. L'espace maritime y est donc socialement investi. De ce fait, la mer n'est pas seulement un décor ou un paysage pour les habitants de ce lieu, elle fait vivre des légendes, des imaginaires forts. Il s'agira alors, dans ce documentaire, de montrer la mer presque comme un personnage et pas seulement comme une toile de fond, un peu à la manière de Jean Epstein dans *Finis terrae* (dont le travail est ici décrit par Vincent Guigenno) :

« Il éprouve, aux limites du monde, la *finis terrae*, une écriture poétique qui accorde autant d'importance à la nature et aux objets autant qu'à ces personnages. La mer est un personnage vivant dont la houle déferlante est la langue, les optiques des phares sont des yeux qui regardent l'océan. »¹

Nous partirons de Douarnenez, dans lequel le port est devenu un musée² pour arriver, par voie maritime, au port de Brest, dont l'activité est toujours florissante. Les fils rouge de ce carnet de route seront les histoires, les légendes³ attachées à ces lieux ; celles que l'ont transmet par la voie orale. Les lieux et les imaginaires seront donc mis en parallèle, entrelacés. Nous rejoindrons alors le souhait émis par Agnès Varda dans son film *Murs, Murs* :

« Je voudrais traquer la réalité jusqu'à ce qu'elle devienne imaginaire, reprendre l'imaginaire et me servir de la réalité, faire de la réalité, revenir à l'imaginaire. »

Pour effectuer ces allers-retours entre l'imaginaire et le quotidien, nous nous laisserons guider sur les routes/ les lieux (maritimes ou terrestres) qui nous seront indiqués notamment par un conteur, un marin et un ouvrier naval. Leurs voix et les récits qu'elles porteront seront des supports sonores par lesquels nous pourrions passer d'un plan à l'autre, d'un port à l'autre, et de l'imaginaire à un quotidien. D'autres fois, ce sont les lieux qui déclencheront la parole. Les gestes ou attitudes quotidiennes laisseront progressivement la place à des souvenirs narrés sous forme d'anecdotes, de récits, d'histoires. Le parcours suivi sera donc sinueux, c'est à dire aussi, propice à l'inattendu.

¹ GUIGENNO Vincent, *Jean Epstein, cinéaste des îles : Ouessant, Sein, Hoëdic, Belle-Île*, Paris, J.-M. Place, 2003, p.71

² Même s'il subsiste un port de plaisance et un port de pêche dont l'activité est largement en déclin depuis les années 1980.

³ Nous avons choisi de nous attacher surtout à des légendes car elles se caractérisent, par rapport aux autres formes littéraires orales, par leur inscription à un lieu et à des faits historiques.

Ce documentaire, parce qu'il se réclame de l'ethnologie, suivra une méthode inductive privilégiant la rencontre. C'est de cette rencontre que jaillira le véritable propos du film. L'observation et l'écoute seront alors au centre de nos préoccupations. Il s'agira d'accéder à un échange intime avec les personnes rencontrées. Nous nous demanderons, comme Jean Rouch et Edgar Morin pour *Chronique d'un été* :

« Peut-on, grâce à la caméra mobile et au son direct, saisir quelque chose des relations humaines sur le vif ou d'une réflexion subjective en train de se faire et de s'échanger ? »⁴

Peut être qu'alors, nous pourrions comprendre un peu mieux ce qui se joue de crucial dans la possibilité d'imaginer, rêver les lieux qui nous entourent.

Traitement (choix esthétiques) :

En ce qui concerne l'ensemble du film, son déroulement général, les mouvements de caméra seront fluides, lents, et malgré tout assez nombreux. Ils seront présents pour signifier tous les changements de lieu, nous utiliserons alors des travellings (réalisés grâce aux déplacements en bateau ou en voiture). Au milieu du film, un long travelling sera réalisé sur un bateau pour nous déplacer de Douarnenez vers Brest. Si le travelling traduit visuellement le lien établi entre les lieux, sa traduction sonore sera signifiée par l'ininteruption de la parole et des sons ambiants. C'est donc le récit d'une légende qui fera le lien entre les deux ports. Nous montrerons ainsi que les produits de notre imagination sont mouvants, qu'ils invitent au voyage.

Nous aurons peu recours à la musique, excepté pour les génériques de début et de fin et éventuellement au milieu du film lors du voyage vers le port de Brest.

Le rythme de montage sera assez lent. En effet, il faut laisser le temps au spectateur de ressentir le lieu, les ambiances, laisser le temps aux personnes de parler, au conteur de raconter, laisser le silence ou le bruit résonner. La majorité des plans seront longs pour conserver la possibilité de capter une parole, une ambiance, des gestes inattendus.

Cette volonté de suivre ce qui se passe, de ne pas être intrusif, est complexifiée par le choix narratif que nous avons formulé ci-dessus ; créer des allers-retours entre l'imaginaire et le quotidien.

Pour signifier que l'un et l'autre sont indissociables, nous créerons, le plus souvent possible, un rapport singulier entre ce qui est dit et ce qui est montré. Par exemple, quand à l'image notre interlocuteur s'affaira à des activités quotidiennes (sans nécessairement parler), nous leur donnerons une dimension imaginaire par le son (amplification des sons ambiants d'un entrepôt naval, extrait sonore d'une légende...). À l'inverse, quand le marin racontera une histoire relative à son imaginaire, l'image se focalisera sur ses gestes ou ses attitudes quotidiennes. Dans ce dernier cas de figure, nous nous inspirerons du travail d'Alain Cavalier (dans ses *Portraits* en particulier).

⁴ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e édition, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p.162

Ces deux exemples sont assez schématiques. Dans la réalité, nous serons nécessairement confrontés à des situations dans lesquelles imaginaire et quotidien seront déjà imbriqués. Dans le cas contraire, nous utiliserons donc ce type de procédés esthétiques.

Par conséquent, deux lignes esthétiques seront mises en œuvre : l'une qui correspond à l'imaginaire, l'autre au quotidien.

Pour représenter l'imaginaire, nous chercherons à personnifier la mer. Dans cette optique, nous pourrions réaliser un montage dans lequel seront mis en parallèle des plans serrés sur des gestes et des *inserts* sur l'eau. Nous chercherons alors à rapprocher des images dans lesquelles les corps et l'océan se ressemblent. Une amplification des différents sons produits par la mer (par la houle, le vent, le sable...) procèdera également à sa personnification.

Nous chercherons à créer des ambiances mystérieuses en jouant avec les variations de lumière qu'offre la mer selon la couleur que prend l'eau (des tons verts-bleus-gris du crépuscule aux rouges intenses de l'aube) selon les conditions météorologiques (ensoleillé, nuageux, brumeux, orageux). Nous pourrions également jouer avec les différentes focales, en particulier les longues focales qui permettent d'avoir des zones floues à l'image.

Au niveau sonore, l'imaginaire pourra se manifester par la présence d'une voix chaude (celle du conteur), presque nue, avec peu de bruits. Au contraire, il sera aussi possible de capter des ambiances sonores très bruyantes, envahissantes (chantier naval, entrepôts...), qu'elles soient grinçantes ou cadencées.

La seconde ligne esthétique, correspondant au quotidien, nous conduira à inscrire les personnes filmées dans leur environnement. Pour cela, nous utiliserons des cadrages moyens (représentant par exemple le marin dans son rapport particulier à la mer, l'ouvrier naval manipulant une grue...). Nous utiliserons également des cadrages plus serrés pour filmer les gestes des travailleurs, ainsi que ceux du conteur, pour rester au plus proche de ce qui caractérise leur savoir-faire. Les sons que nous choisirons alors engloberont l'ambiance et les voix.

Synopsis :

Le film commence par une petite lueur floue, petit à petit on distingue de l'eau et le reflet du soleil à peine levé. Une musique intrigante et lancinante nous accompagne au travers d'un cimetière à bateaux dans lequel notre embarcation cherche à se frayer un chemin. Une voix chaude prend progressivement la place de la musique. Elle nous raconte une histoire qui se passe à Douarnenez (probablement l'histoire de la Cité D'YS), précisément dans le cimetière à bateaux. L'histoire se poursuit et nous voyons les mains du conteur qui achèvent son récit. Nous découvrons ensuite son visage, alors que nous quittons le cimetière à bateaux.

Les séquences qui suivent nous présentent la ville de Douarnenez (l'île Tristan, ses rues, ses plages...), nous sommes accompagnés par un guide hors-paire : un marin pêcheur. Il témoigne de sa vie tout en tenant la barre, ses mains nous en disent tout autant. Il nous raconte une histoire, de celles que l'on raconte en mer. Nous le voyons à l'arrivée au port, entasser les caisses de poissons

pêchées le matin, sa voix nous raconte la suite de l'histoire. Au fil de nos rencontres avec d'autres habitants de la baie, nous comprenons que certaines légendes ont disparu, que d'autres sont apparues. L'île Tristan, par laquelle nous sommes arrivés à pied est maintenant entourée d'eau, presque inaccessible, bien qu'une digue en construction la relie bientôt au continent. Un nouveau bateau nous embarque alors que nous voyons l'île s'éloigner et qu'une histoire de marin nous invite à rejoindre port de Brest. Nous entrons brutalement dans l'ambiance de Brest, des grues grinçantes couvrent le son des voix d'ouvriers au travail. Là aussi, nous découvrons le rythme du port au travers de quelques rencontres. Des rues grises de Brest aux espaces industriels qui la caractérise, nous prenons connaissance d'un autre quotidien, d'un autre imaginaire.

A.2 RESTRANSCRIPTION DU CONTE DE JEAN PENCALET ET PATRICE GOYAT

Retranscription du premier conte narré lors d'une balade contée en compagnie de Jean Pencalet et Patrice Goyat. Filmé au bord de la mer, dans une crique, le 27 juillet 2009.

Retranscription du conte

Le Nom des bateaux

- **Patrice^(*)** : C'est beau chez nous, y'a pas à dire.
- **Jean** : Oui, c'est super. Même le port. Dommage qu'il n'y ait que du plastique.
- Oui.
- Avant, vous vous rappelez quand il y avait tous les bateaux, là. Oh, c'était joli.
- Mais votre beau-frère n'a pas eu un bateau, par là, quelque part, là ?
- Si, bien sûr ! *Élisabeth*, il s'appelle.
- *Élisabeth*... Pourquoi on lui a donné un nom aussi *droche* [bête]^(**) que ça, alors ?
- Ah, j'peux pas vous dire...
- À cause de la Reine, *méchance* [j'espère que...]...
- Oh, ça m'étonnerait. Est-ce qu'on sait comment on choisissait les noms autrefois ?
- Ah, ça, non !
- Pourtant y'avait des jolies choses, hein !
- Oui, moi j'ai un frère qui a fait les maquereaux sur *L'Immaculée Conception*...
- Oui... Justement, y'avait des noms différents suivant les gens. Alors, y'en a qui choisissaient des noms de personnages célèbres. D'autres qui choisissaient les prénoms des enfants, de la femme, de la mère... jamais la belle-mère, hein !
- Oh non, ça, c'est pas étonnant...
- Ou alors, y'en a qui étaient un peu des prénoms poétiques... *Tendre Berceuse*, *Face au Vent*, *Pieuse Paysanne*... Ou alors d'autres mettaient des noms qui allaient de leurs idées. Ceux qui avaient leur derrière fourré à l'église tout le temps, ils mettaient des prénoms de saintes et de saints par là. Et puis alors les autres, les gens de gauche mettaient des noms : *Jean Jaurès*, *Léon Blum*...
- Ah oui, beaucoup plus joli forcément. C'est pas un nom de sainte que j'aurais mis à mon bateau...

(*) Narration à deux voix : Jean Pencalet « tient la barre » (il est le conteur principal), Patrice Goyat l'accompagne, même s'il prononce la première phrase...

(**) Nous proposons entre crochets une traduction des expressions douarnenistes ou bretonnes ou des éclairages sur les références très « locales ».

- Non. Vous vous rappelez... quand ma tante Marie-Anne et son mari, l'homme, là, avaient fait faire un bateau neuf... Rappelez-vous, le bateau avait été fait parce que tante Marianne était morte^(***).
- Avec les sous de la morte, quoi...
- Oui, exactement. Et ça, c'était une veuve sans enfant qui habitait sur le derrière de Sainte-Hélène [chapelle de Douarnenez], là, rappelez-vous... « Vous trouverez après moi... »
- Y'avait sûrement... Celle-là mangeait même pas...
- Une bigoudène, une vraie bigoudène...^(****) Quand ils sont allés chercher les affaires d'exposition sur le lit mortuaire, là, le drap du dessous, le drap du dessus, la chemise de nuit propre, la liseuse, achetée chez la grand-mère de Dan Ar Braz [chanteur breton], là...
- Ah, rue Berthelot !
- Quand ils ont ouvert, y'avait plein de sous ! Plein de sous ! Ils savaient que les sous étaient pour eux. Et Marie-Anne a dit : « Qu'est-ce qu'on va faire avec ça ? Avec ces sous, là ? On est bien dans nos affaires ! ». Et l'homme a dit : « Peut-être que je pourrais acheter un bateau neuf en vendant le vieux et avec les sous de tante Marianne, je pourrais avoir un plus grand ! » Oui.
- Avec les sous de tante Marianne, du petit, je passe au grand...
- Au grand, oui. Et la femme était d'accord, hein. Elle a dit tout de suite : « Oui oui ! Du moment qu'il soit plus grand que celui de la bigoudène d'à côté ! »
- Forcément ! Celle-là était de Tréboul [quartier de Douarnenez] aussi. Ça, c'est du monde à se trouver, dès qu'on a passé le pont...
- Et c'est le soir de l'enterrement, dans le lit, qu'il y a eu du *reuz* [remue-ménage]... Quand ils ont passé dans leur tête tous les événements de la journée, et comment... L'enterrement avait été superbe, hein ! Tante Marianne avait eu un chant breton. Ils avaient eu un rayon de soleil au cimetière. Et le café de l'enterrement alors... copieux ! Y'avait kouign amann ou pâte brisée au choix... Oh, c'était le bon choix, on pouvait prendre les deux ! Donc ils étaient là tous les deux dans leur lit, tranquille, à causer. Évidemment, ils sont venus à parler du bateau. Marie-Anne a dit : « Oh oui

(***) Attention, Jean fait ici la confusion entre deux personnages de l'histoire : la femme et la tante. Il s'agit bien de deux personnages différents, nous proposons donc deux graphies (Marie-Anne et Marianne) pour les distinguer.

(****) Jean fait écho à la réputation locale des bigoudens : des gens qui resteraient très « près de leurs sous »...

d'accord ». Mais tout d'un coup, elle a eu une lueur. Elle a dit : « Mais c'est pas le tout d'avoir un bateau neuf... Et quel nom on va mettre à celui-là ? Il lui faut un nom propre... ! »

- On peut pas mettre n'importe quoi, quand le bateau est grand, neuf !
- Et alors, Marie-Anne, vous connaissez, celle-là a toujours son derrière fourré à l'église encore, donc elle a dit : « Peut-être qu'on pourrait trouver une sainte qui n'a pas encore servi ? » Bon, dans la famille, y'avait déjà *Notre-Dame-des-missions*, la patronne des missions, *Bienheureuse Thérèse de l'enfant Jésus*. Et elle a dit : « Et si on le mettait *Bernadette Soubirous* ? »
- *Herr, donjar* ! [expression du dégoût]
- Eh ben l'homme a fait comme vous ! « Et moi j'ai besoin d'avoir un nom comme ça sur mon bateau ? Ah merci ! Moi je suis pas de ce bord, moi je suis un rouge », qu'il a dit, « moi je suis un vrai rouge ». Çui-là avait voté pour Flanchec [ancien maire communiste de Douarnenez], hein ! Et il a dit : « Moi je veux un nom à aller de mes idées. »
- Ah, ne me dites pas...
- Si ! *Karl Marx* !
- Le bateau *Karl Marx* ?!
- Oui, c'est ce que la femme a dit, comme une femme crucifiée dans son lit : « Mais vous êtes fou, mais vous êtes fou, moi je n'oserai même plus aller au marché avec un nom de bateau comme ça. Et vous croyez que monsieur le curé viendra baptiser *Karl Marx* ? Ah non ! Ce sera pas comme ça ! ». D'ailleurs, ça, c'était vraiment l'argument : « Tante Marianne est une tante de mon bord à moi... »
- C'est la femme qui choisissait...
- Oui. C'était à elle avant d'être à son mari.
- Oui, c'est vrai.
- Plutôt que de mettre un nom comme ça à un bateau, je préfère aller jeter mes sous du haut du grand pont !
- Elle aurait pas fait ça ?...
- Vous la connaissez assez... Elle aurait fait ! Grand musée dans le lit, le derrière tourné. Au bout d'un moment, l'homme a dit : « Bon, peut-être qu'après tout, c'est pas la peine de se fâcher pour... on pourrait trouver un nom qui convienne à tout le monde. » Alors, Marie-Anne dit : « Oui, finalement vous avez raison. Et si on mettait le nom de la tante ? ».

- Oh, le bateau se serait appelé tante Marianne.
- Oui.
- On n'a pas besoin de savoir d'où viennent les sous, c'est ça qu'elle a dit ? Oh oui, non !
- Oui ! Alors, l'homme a dit : « Et si on mettait le nom des enfants ?
- Ah ! ça, c'est bien ça.
- Et la femme dans le lit a dit : « Oui, très bien ! Et qui on mettra ? », « on mettra la fille en premier parce qu'elle est venue la première... Et on mettra le garçon en deuxième puisqu'il est venu après...vous êtes d'accord ? » a demandé le mari. « Ah, bien sûr », a dit la femme. Et là, elle a dit alors : « Oh, un très joli nom de bateau ! Vous savez bien que *Louise Michel*, c'est beaucoup mieux qu'un nom de révolutionnaire ! »
- Oh oui, bien sûr, vous savez bien au moins !

A.3 COUPURES DE PRESSE AUTOUR DE JEAN PENCALET ET PATRICE GOYAT

Sont ici insérées quatre coupures de presse autour des spectacles de Jean Pencalet et Patrice Goyat, publiées entre novembre 2009 et novembre 2010. Toutes font mention du succès des deux conteurs, de leur humour et des tournures "douarnistes" qu'ils emploient.

Goyat et Pencalet. Sensibles et drôles



Tandis que la pluie tombait drue sur la ville hier après-midi, plus de 200 personnes ont eu la bonne idée de venir rire ensemble, au chaud et à l'abri, salle des fêtes.

Pendant plus de deux heures hier, l'impayable duo de conteurs, formé par Patrice Goyat et Jean Pencalet, a fait se tordre de rire une salle comble. Du goût, on en a eu avec eux !

Pas de doute, ils ont des fans. De ceux qui connaissent les répliques par cœur mais qui rient à chaque fois quand même. Mais hier, l'association organisatrice (lire ci-dessous) avait drainé un public nouveau, qui a ri d'aussi bon cœur.

« Attention à vot' col de fourrure »

« Oh, comme ça fait du bien ! », lâchait Anne au moment de l'entracte, le mouchoir au bord du rimel, après que Goyat a lancé : « On va vous remettre la lumière. N'allez pas vous casser vot' col de fourrure, non plus ! ». Ce duo amateur fait rire depuis dix ans. Et plus l'hiver que l'été. Le touriste de passage, ce n'est pas son créneau. Car le fonds de commerce des compères, c'est le parler douarneniste. Sur les planches, mais aussi en disques et en livres. « On nous comprend sur tout le littoral », assure Patrice Goyat, 48 ans. Travailleur social, tout ce qu'il y a de sérieux

dans la semaine, c'est avec le même sérieux qu'il travaille son spectacle. « Nous écrivons chacun nos textes. Nous n'avons pas forcément la même sensibilité. Moi, je croque la vie de tous les jours, je compose des portraits ». Jean Pencalet, 69 ans, « l'âge érotique », ne peut s'empêcher d'ajouter l'insultant à la retraite qu'il est, s'appuie plus sur l'histoire locale. Le monde de la pêche, la vie des marins. « De mes lectures aussi. Il m'arrive de transposer des histoires, comme celles qu'écrivait Marcel Aymé ».

« Mémère a rissé son parapluie »

Sur scène, ils endossent des rôles de femmes. Une évidence pour eux. Leurs saynètes évoquent un passé récent où le matriarcat prévalait. « C'est aussi de transmission de culture dont il est question pour nous », résume Patrice. Une culture populaire, avec ce parlé particulier encore vivace, tout comme les

thèmes abordés. Le couple, la famille... Narré par Goyat et Pencalet, l'ordinaire devient désopilant. La route pour aller au pardon de Sainte-Anne tourne au burlesque, tout comme la lecture du journal. « Chavez ? Y veut faire des économies de lumière dans les cabinets ? C'est un Bigouden ? ». Ou quand le coquin côtoie ingénument le bénitier. « Henri. Un joli garçon ! Plein de lui dans son pantalon ! » La mort, la maladie passent aussi à la moulinette du rire. « Opéré de la carapace et sorti de l'hôpital des oscars plein son derrière. Cui-là a fait du cinéma avec ses oscars ! ». Ou quand mémère a « rissé son parapluie » (cassé sa pipe) et qu'on se fâche - puis se défâche - à cause de la tab' de nuit. « Celle qui a des pieds bouillies, comme ceux de Marianne ». De la table de nuit de Marianne. Tout le monde avait compris...

Marie-Line Quéau

PLOZÉVET

Pencalet et Goyat font rire plus de 350 fans



« Y sont-y pas mignons, ces deux-là, tous frais venus du Port-Rhu pour venir flapper sur la scène de l'Avel-Dro ? »



Une salle comble, toute prête à rire, attendait de pied ferme Pencalet et Goyat samedi soir.

La coopérative scolaire de l'école G.-Le Bail pouvait être satisfaite, samedi soir. Le spectacle de Jean Pencalet et Patrice Goyat, qu'elle organisait, a fait salle comble. Sur scène, il y avait du lourd ! Leurs deux stars de l'humour Penn-sardin avaient fait tout spé-

cialement le déplacement du Port-Rhu jusqu'à la salle Avel-Dro. Tout ça pour faire rire les Bigoudens avec leur humour pur koulougn-aman.

Commères... si peu
Pour ceux qui n'y étaient pas,

sachez qu'ils n'ont dit du mal de personne... ou alors juste un peu sur quelques-uns qui, entre nous, le méritaient bien ! Mais bon, seulement quelques kondhennoù par ci, par là jamais avec méchanceté... ou alors juste un tout petit peu, histoire de

pimenter la sauce ! Allez, ils ont été égaux à eux-mêmes Pencalet et Goyat, caustiques, piquants, marrants. D'ailleurs la salle, dès leur entrée sur scène, commençait déjà à avoir les zygomatiques incontrôlables et ça n'a fait qu'emplir.

Ouest-France, 13 avril 2010. Article relatif au spectacle à Plozévet du samedi 10 avril 2010.

PLOZÉVET

Goyat et Pencalet. 200 adeptes de l'humour sauce pen-sardinn



« Il paraît que... » Les hostilités humoristiques de Goyat et Pencalet ont séduit le public.

« Uh, n'allez pas dire que ceux-là ont l'accent, c'est même pas vrai ! ». « Incroyap », Goyat et Pencalet, les deux chantres de l'humour version pen-sardinn ont à peine un filet d'accent lorsqu'ils se lancent, comme samedi soir à l'Avel-Dro, dans une revue de presse du Ploz-News, nouveau quotidien people qui retrace à grands traits les travers de l'actualité nationale comme

locale. Tout le monde en prend pour son grade : les copines de la baie parties en voyage on ne sait où, ni comment, les Bigoudens et leurs multiples défauts vus de Douarnenez, même la rumeur a eu droit de cité ! Devant un public hilare de deux cents personnes, Goyat et Pencalet ont donné la pleine mesure de leur verve durant ce spectacle organisé par le club de foot La Ploz.

Télégramme, 15 avril 2010. Article relatif au spectacle à Plozévet du samedi 10 avril 2010.

ESQUIBIEN

Goyat et Pencalet. Un succès de plus

Si l'un des personnages de Jean Pencalet et Patrice Goyat se nomme « Fanch plein la main », on pourrait qualifier les deux humoristes de « Plein la salle », car on refuse du monde à chacun de leur spectacle. Cela a un peu perturbé l'association SESE, qui les avait invités à présenter, dimanche après-midi, au théâtre Georges-Madec, leurs dernières histoires. En tout cas, pour son 28^e spectacle, elle ne pouvait rêver un plus grand succès.

Dès les premières phrases, les deux compères, transformés dès leur apparition en scène en commères, ont mis le public dans leur poche. Ils ont commencé par une revue de presse, lisant l'un « Esquibien Morning » et l'autre « Esquibien News ». Faits divers choisis et commentaires truculents... Très vite, le public s'est retrou-



Le public a passé un très bon moment.

vé à Douarnenez, dans le quartier du port, dans les rues où les femmes revenant du lavoir poussaient leur brouette et chez les familles vivant dans les « maisons à étages ». Évidemment, le spectateur aver-

ti n'aura pas manqué de se munir d'un indispensable viatique, son dictionnaire douarneniste-français, cherchant fébrilement au fil des répliques des termes obscurs comme « scrodigné », « fonus », ou « stro-

noré ». Mais même avec des lacunes en vocabulaire, il se sera laissé embarquer pour la Corse avec Nana, en quête d'un « Jules » ; inviter dans la famille du petit Josik qui deviendra « ghostbuster » en Amérique, ou entraîner par les badauds venus assister au sauvetage de la malheureuse Thérèse, coincée dans la lucarne...

On « aura tout eu » dimanche, même un problème de micro, aussitôt transformé en gag par les deux compères !

PERMANENCE DU MAIRE. Permanence demain, de 9 h à 11 h, prendre rendez-vous au 02.98.70.02.76

PERMANENCE D'ÉLU. Yves Cariou, travaux et voirie, de 11 h à 12 h.

Télégramme, 26 novembre 2010. Article relatif au spectacle à Esquibien du dimanche 21 nov. 2010.

A.4 GUIDE D'ENQUÊTE POUR L'ÉVÉNEMENT *Rumeur au Port-Rhu*

Guide d'enquête conçu pour l'événement *Rumeur au Port-Rhu*, organisé le 18 septembre 2011 à Douarnenez. Ce livret a été donné aux visiteurs qui ne pouvaient pas suivre l'enquête avec Patrice Goyat et Jean Pencialet.

L'ÉQUIPE

Organisation

Olivier Calonnec
Jeanne Drouet
Gildas Drouilleau

Equipe technique (Audiovisuel)

Charlotte Bonfort
Julien Le Vu
Mathilde Mulo
Yann Quéméré
Et les bénévoles

Création du guide :

Mise en page, coordination : Jeanne Drouet
Inspecteur Principal (textes) : Patrice Goyat
Textes : Yann Quéméré
Soutien psychologique : Mathilde Mulo
Relecture: Olivier Calonnec
Soutien psychologique de l'Inspecteur : Jean Pencalet
Soutien tout court : Gildas, Françoise, Kelig-Yann, Jean-Yves, Julien, Marie et Bernard, Charlotte, Jérémie, Julie, Fred, Fleur et Lily, Margot, le directeur de l'école de musique, Eugène et vous tous !

Merci à tous nos partenaires



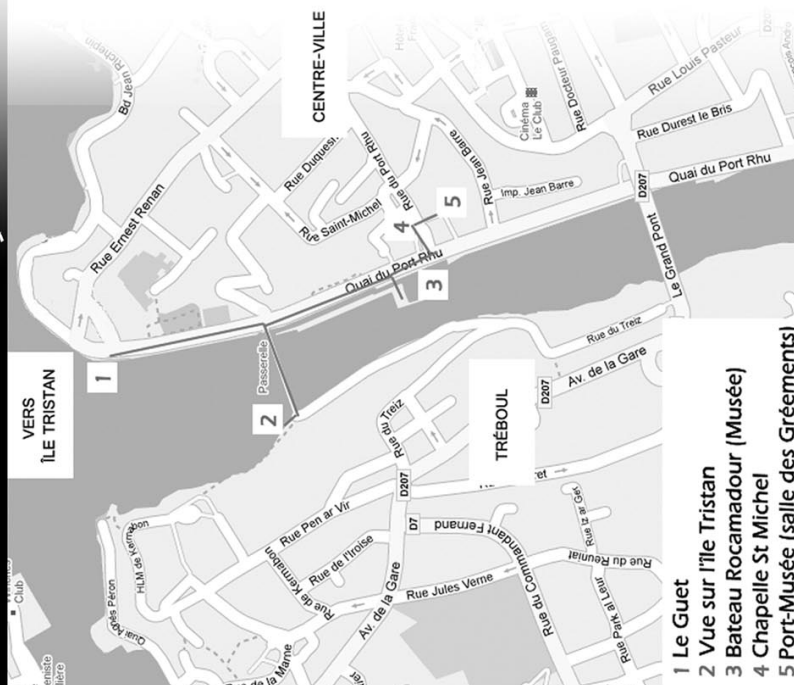
**RUMEUR
AU PORT-RHU...
MENEZ L'ENQUÊTE !
LE 18 SEPTEMBRE 2011
LE GUIDE**

ASSOCIATION
OPINION SUR RHU

Renseignements / réservations :
opinion.sur.rhu@gmail.com
06.21.87.66.02 / 02.98.74.18.75

INDEX N°1
INDEX N°2
FAUSSE
PISTE

LE PLAN



DU REUZ* A DOUARNENEZ

Menez l'enquête pour faire cesser la rumeur !

La rumeur court dans les rues de Douarnenez... La lumière du phare de l'île Tristan s'est éteinte, plongeant les marins et la baie dans l'obscurité. Son gardien, Jules Glazen, a disparu.

Pour lever le voile sur cette sombre affaire, Douarnenez a fait appel à ses plus fins limiers : vous ! Glissez-vous dans le costume du détective et mettez un terme à la rumeur en dénouant les fils de cette mystérieuse disparition.

Tout au long de cette aventure, ouvrez bien l'œil et l'oreille, soyez attentifs à tous les détails qui pourront vous mener sur les traces de Jules Glazen.

Sachez-le toutefois : il arrive que, dans une affaire comme la nôtre, le temps et l'espace se montrent... capricieux !

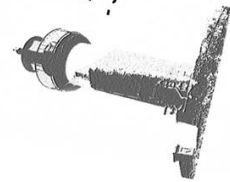
Nayez pas peur de vous (y) perdre !

* du bruit, quoi !

COMMENT PROCÉDER ?

C'est très simple !

- Suivez les étapes en vous reportant au plan et à votre guide.
- Suivez les flèches qui jalonnent votre parcours.
 - Au fil de l'histoire, vous ne serez jamais seul ! L'inspecteur Kouign-Amann est là pour vous soumettre ses hypothèses. Sont-elles plausibles ? À vous de voir... (Il est souvent de bon conseil)
 - Jouez le jeu, ne lisez les étapes qu'au moment opportun.





ETAPE 1 : LE GUET

Nous voici en face de l'île Tristan, dernière demeure connue de M. Glazen depuis l'extinction de son phare, **dans la nuit du 11 au 12 septembre 2011**. Il a quitté son île, mais il semblerait que du port de Tréboul, on voit que sa barque est toujours accostée à l'île.

L'eau est trop froide en cette saison pour se baigner !! Comment aurait-il pu quitter l'île à pied ? Impossible, me direz-vous ? Pas si sûr !

Renseignez-vous sur les horaires de marée et surveillez le drapeau rouge...

Au fait ! L'inspecteur Principal vous a laissé un message...

Message n°1 de l'inspecteur Principal

Cher(e) s enquêteur(trice)s, ne vous fiez pas à l'apparence d'une ville paisible...

Débarassez-vous des clichés du gardien solitaire, étudiez les marées, tournez-vous vers le Maroc, il est tout près d'ici.

Qui dit que ce gardien n'a pas eu envie d'aventure amoureuse...

Allons allons, cela n'arrive pas qu'aux autres, un peu de sérieux, cette idée est bien plausible, non ? 20 ans, seul, dans un phare, ça vous marque un homme, non ?

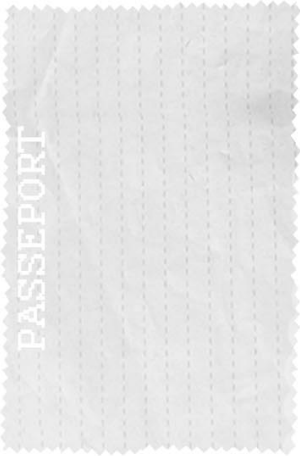
Alors à vos loupes, mettez vos pas dans nos pas, préparez vos papiers, nous allons devoir passer la douane, le corbeau du Maroc va peut-être nous éclairer sur cette aventure...

Douanieristement vôtre
Inspecteur Principal Kouign-Amann

PASSEZ A L'ETAPE 2

ETAPE 2 : LA PETITE TOUR
(TREBOUL)

Nous voici donc au « Maroc » ! Que d'indices ! Après les avoir bien étudiés, pensez-vous que l'hypothèse de Kouign-Amann est toujours plausible ?



Ce cher Inspecteur vous a laissé un nouveau message...

Message n°2 de l'inspecteur Principal

Quelle histoire, quelle belle virée ce voyage au Maroc ; là-bas les tsars dînent à l'huile, mais le corbeau n'a pas ouvert le bec ! Sans doute une revanche sur un certain Jean de La Fontaine ! Cependant, avez-vous pu déchiffrer quelques éléments quant à la disparition ? Oui ? Quelques photos... mais que représentent-elles ? Une invitation au voyage... Vous pensez que le gardien aurait eu une envie soudaine, une envie de tout larguer, même les amarres ?

Rendez-vous sur le Rocamadour ! On dit ici que les casiers à langoustes sont les témoins d'innombrables voyages, ils ont peut-être été témoins du départ du Gardien, je vous propose d'aller les rencontrer. A vos oreilles, soyez perspicaces, cherchez le moindre indice, vérifiez pont, casier et bastingage.

PASSEZ A L'ETAPE 3

ETAPE 3 : N-D ROCAMADOUR
(BATEAU, PORT-MUSEE)



Bienvenue à bord ! C'est le moment de tendre l'oreille ! Vous pourriez peut-être trouver de l'aide. Surtout, n'hésitez pas à interroger l'équipage...

Si un doute persiste quant à l'hypothèse de l'inspecteur après avoir interrogé l'équipage, rendez-vous à l'arrière du bateau. Consultez le calendrier des départs de langoustiers, ces dates pourraient vous être bien utiles...

Ensuite, une nouvelle note de Kouign-Amann vous attend !



Message n°3 de l'inspecteur Principal

Nom d'une Sardine ! Sincèrement en tant qu'inspecteur principal, je ne crois pas beaucoup à cette histoire de voyage. Voyez-vous, ici dans cette vieille cité, les caractères des uns et des autres sont comme qui dirait bien trempés et je ne vois pas comment, soudainement, notre gardien de phare, coutumier de son île, amoureux de la terre de l'Île (Douar an Enez qui donnera plus tard le nom de Douarnenez), aurait eu envie de voguer sur les flots.

L'enquête est plus compliquée que je le pensais. Cependant je vous le rappelle, en tant qu'inspecteur... Principal, spéciale liste reconnu des disparitions, je serai tenté par une nouvelle hypothèse. Il y a longtemps, bien longtemps, c'était au temps où le temps prenait encore son temps, une joyeuse bande de brigands s'adonnait au trafic de roque (mélange de farine et d'œufs de morue qui venait de Norvège), c'était un trafic plutôt juteux. J'ose espérer que notre gardien de phare, homme plutôt honnête, aux dires des gens que l'on a interrogés, ne se soit « acquiné » avec ce genre de clientèle. De tels mafrats peuvent encore sévir aujourd'hui. Le consulat de Norvège n'existe plus, mais les pierres de la chapelle voisine ont peut-être ouvert grand leurs oreilles.

Suivez l'inspecteur Principal au gré du vent qui l'emporte, je sens par là quelques nouveaux indices...

PASSEZ A L'ETAPE 4

ETAPE 4 : LA CHAPELLE ST-MICHEL

Entrez dans ce lieu de recueillement.

Ne trouvez-vous donc pas le cadre idéal pour découvrir qui est Jules Glazen et ce qu'il aime ?

Ouvrez les yeux et écoutez !

Tendez l'oreille et regardez !

Pas un indice ne peut vous échapper...



Une fois que vous aurez fait le tour de cet endroit, vous pourrez lire l'ultime message de notre bon inspecteur Kouign-Amann.

L'ultime message de l'inspecteur Principal

Mesdames, messieurs, soyons perspicaces. Cette histoire de pirates me bouleverse mais j'ai peine à croire que ce sympathique gardien s'est rangé avec des mafrats pour un trafic de roque !

Soyons logiques, les indices dont nous disposons jusque-là abondent vers une autre direction !

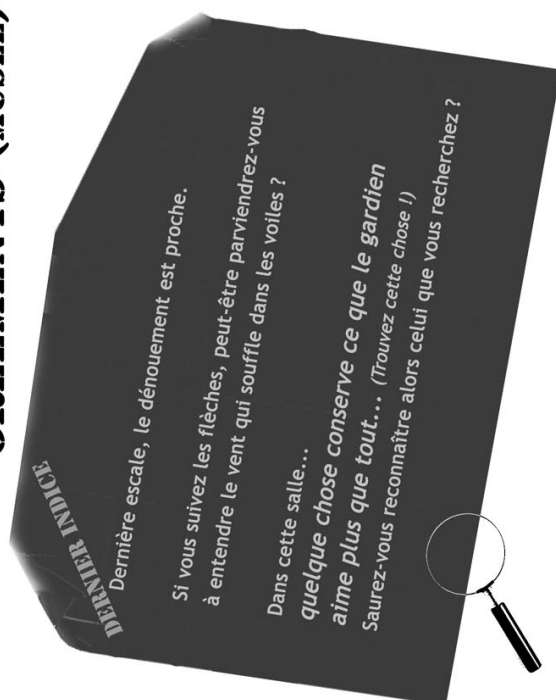
Allons, allons, creusez-vous les méninges, vous n'êtes plus stagiaires à cette étape de l'enquête.

Je vous sens frileux, l'air de Douarnenez vous a-t-il envolté ?

Voyons, voyons... Phare éteint, sardines, bolinche, filet droit, à vous de les démêler !

PASSEZ A L'ETAPE 5

ETAPE 5 : LA SALLE DES GREEMENTS (MUSÉE)



MES NOTES

L'enquête à présent terminée, vous devez sûrement avoir fait toute la lumière sur cette affaire, non ?

Nous vous invitons à vous rendre au Sonomathon pour délivrer vos impressions et votre version des faits. Là-bas, la parole est à vous !

A.5 RETRANSCRIPTION DES FICHIERS AUDIO DU "SONOMATHON"

Retranscription intégrale des fichiers enregistrés le 18 septembre 2011 dans le sonomathon (cabine équipée d'un enregistreur numérique). Les personnes qui se livrent ont toutes conservé l'anonymat, exceptés le conteur Patrice Goyat et la conteuse Fiona MacLeod.

N°	Notation des voix	Retranscription
29	- Une fillette (environ 10 ans) : Fi - Un homme adulte : H	<p>Fi : Alors, en fait, il est parti du phare, parce que comme ça, ça a arrêté d'éclairer le port. Parce que.. en fait, dans le port, y'a des sardines, et comme ça, avec leurs écailles, ça reflétait leur lumière. Donc du coup, les pêcheurs pouvaient plus pêcher les sardine...pour les protéger.</p> <p>H : Et il se trouverait, apparemment, du côté du Ris, [plage située dans la ville de Douarnenez] d'après la photo.</p> <p>Fi : Donc, voilà.</p>
30 (1)	- Une femme adulte : F1 - Une autre femme adulte : F2	<p>F1 : Oui, alors, moi, par rapport à l'énigme, je ne sais pas trop... mais pas rapport à l'animation, je trouve que c'est vraiment de très très bonne qualité, je remercie vraiment tous les organisateurs, bénévoles ou acteurs. Vraiment, je trouve que ce serait quelque chose à piocher pour continuer, en période estivale... des sortes d'énigmes comme ça ! Je trouve que ça peut être très intéressant et c'était vraiment super sympa. Et, quand au gardien de phare, j'espère qu'il va vite être retrouvé !</p> <p>F2 : Oui, moi je dis la même chose, hein. Super l'animation, impeccable, c'est à poursuivre, avec d'autre thèmes. Celui-là était vraiment sympa. Alors, moi je pense que le gardien de phare il est quelque part, euh... Dans une grotte, au Ris [plage située dans la ville de Douarnenez], voilà... à voir !</p>
30 (2)	- Une femme adulte : F	<p>F : Je pense que Jules a éteint le feu pour que les bateaux ne puissent pas partir en pêche et qu'ils ne pêchent pas les sardines, parce qu'il aime beaucoup les sardines.</p>
30 (3)	- Un homme adulte : H - Une femme adulte : F	<p>H : Alors, nous avons pioché une question, qui est : « Avez-vous imaginé d'autres hypothèses pour cette affaire ? ». Et effectivement, nous avons imaginé une autre hypothèse pour l'affaire... [bruit de papier]</p> <p>F : Voilà, moi j'ai pensé que notre ami Jules, en quittant le phare qu'il avait éteint, a voulu prendre son bain, il est tombé à l'eau...</p> <p>H [en chuchotant, avec insistance] : Il s'est dévêtu, il s'est dévêtu.</p> <p>F : ...la mort s'est emparée de lui et maintenant, quand on ouvre une boîte de sardine, je pense qu'on y mange un petit morceau à chaque fois. Au revoir, et merci pour cette balade !</p>
30 (4)	- Une femme adulte : F	<p>F : Bah, je ne sais pas trop quoi dire... Je voudrais bien.. Je crois qu'on peut poser une question... [lit une question] Bon, on me demande si j'ai imaginé d'autres hypothèses : non. Mais j'ai une petite idée...</p> <p>Pour l'hypothèse... le gardien de phare qui aimait tellement les sardines, euh... Il est parti pour ne plus.. il ne voulait plus éclairer le phare pour ne pas éclairer les sardines dans la baie et qu'elle se fassent toutes pêcher. Et donc il est allé se réfugier, j'ai entendu dire, je crois, qu'il y avait une grotte, je crois sur la plage de Kerlaz [ville voisine de Douarnenez], où il s'est réfugié, il vivait tranquillement et il voyait les sardines quand il voulait !</p>

30 (5)	<ul style="list-style-type: none"> - Une fillette (moins de 10 ans) : Fi - Une femme adulte : F 	<p>Fi : Jules Glazen est le gardien du phare, euh...</p> <p>F : Et qu'est-ce qui lui arrive ?</p> <p>Fi : ... Le phare de l'île Tristan. Il a disparu... euh...</p> <p>F : Il a disparu et tu as mené l'enquête pour savoir pourquoi il a disparu !</p> <p>Fi : Bah, parce que... Quand il mettait le phare en route, bah y'a des gens qui trouvaient directement les sardines et qui les pêchaient ! Et comme lui, il aimait beaucoup les sardines, un jour, il s'est dit... Il a décidé de... d'arrêter son phare et de partir, euh... et de partir quelque part.</p> <p>F : Et comment tu sais qu'il a éteint le phare ? Comment tu sais que c'était pour sauver les sardines ?</p> <p>Fi : Bah, parce que lui, euh... le monsieur qui nous a dit, il a dit que... qu'il y a... Euh, je vais dire pause...</p> <p>[arrêt de l'enregistrement, la petite fille reviendra plus tard donner la suite de sa version : fichier n°35...]</p>
31	<ul style="list-style-type: none"> - Un homme adulte : H 	<p>H : Jules Glazen, euh... voulait protéger les sardines. C'est pour ça qu'il a arrêté le phare, pour que les sardines n'approchent pas du fond de la baie et ne soient pas pêchées, il est allé se cacher dans la grotte de Lanevry... à Kerlaz [ville voisine de Douarnenez].</p>
32	<ul style="list-style-type: none"> - Un petit garçon : G1 - Un autre petit garçon : G2 	<p>G1 : Allô ?</p> <p>G2 : Moi, j'attends ! Qu'est-ce qu'il faut faire ?</p> <p>[Un adulte demande aux enfants de sortir. Voir fichier suivant (33) pour leur hypothèse]</p>
33	<ul style="list-style-type: none"> - Un petit garçon : G1 - Un autre petit garçon : G2 	<p>[J'explique le bon usage du sonomathon]</p> <p>G1 : Je pense que le monsieur que l'on cherche a éteint son phare pour qu'on ne vienne pas lui piquer ses sardines.</p> <p>G2 : Je n'ai rien à dire !</p>
34	<ul style="list-style-type: none"> - Un jeune homme (20/30ans) : JH - Une jeune femme (20/30ans) : JF 	<p>[rires]</p> <p>JH : Bonjour, on a retrouvé Jules. Jules donc qui est dans la statue, la statue sardine. [Près de l'île Tristan, on peut voir un statue dont une des faces représente une sardine, l'autre une femme]</p> <p>JF : On pense qu'il aimait tellement les sardines qu'il a voulu éteindre son phare ! Il ne voulait plus continuer son activité ! Oui !</p> <p>JH : Il s'est coulé dans du béton et ça a fait une sardine...</p> <p>JF : Il a décidé de se momifier dans une statue, à l'effigie de la sardine. Donc d'un côté, c'est lui, et de l'autre côté... bah c'est la sardine.</p> <p>JH : Bah, c'est sa femme, quoi, la sardine.</p> <p>JF : Oui... Il est parti vers des contrées inconnues, là où personne ne pêche la sardine. Jules Glazen.</p> <p>JH : Bah, ouais, bah il s'est coulé dans un moule à sardine, quoi. Il s'est fait un dos sardine et puis une fesse Jules quoi.</p>

		<p>JF : Jules Glazen.</p> <p>[rires]</p> <p>JH : La statue Jules Glazen... ouais, ça le fait !</p> <p>[silence, lecture d'une question]</p> <p>JF : [cite la question] Pensez-vous que la rumeur sur Jules Glazen va continuer à courir ?</p> <p>JH : Bah non, puisqu'on l'a retrouvé !</p> <p>JF : Bah non !</p> <p>JH : Bah si, elle est dans la statue !</p> <p>JF : Bon, on va aller voir ça de plus près ! On va peut-être voir si il est sous la statue ! Allez, salut !</p> <p>JH : Bye !</p>
35	- Une petite fille : Fi	Fi : Alors, je pense qu'il est tombé amoureux et qu'il a quitté son poste pour aller rejoindre sa compagne, voilà.
36 (1)	- Un membre de l'équipe	[Remerciements - non retranscrits, car concerne le travail en équipe]
36 (2)	- Un homme adulte : H	H : Oui, je vous invite à la plus grande prudence, car parmi les enquêteurs, il y en avait des infiltrés ! De faux enquêteurs, en fait ! Donc, méfiance ! Méfiance !
37	- Un membre de l'équipe	[Remerciements - non retranscrits, car concerne le travail en équipe]
38 (1)	<p>- Le conteur Patrice Goyat : PG</p> <p>- Une petite fille (environ 10 ans) : Fi1</p> <p>- Une autre petite fille (environ 10 ans) : Fi2</p>	<p>[Patrice Goyat ne se rend pas compte qu'il a déclenché l'enregistrement]</p> <p>PG : On va tourner la version... ! Alors qu'est-ce que vous pensez ? Moi je pense que...</p> <p>G1 : Pourquoi y'a des questions ?</p> <p>PG : Bah, prend une question pour voir !</p> <p>G1 : Y'a rien !</p> <p>PG : Y'a rien ?</p> <p>G1 : Ah, si !</p> <p>PG : [Lit la question] Imaginez une suite à l'histoire.</p> <p>G2 : [Lit une autre question] Votre sentiment après cette balade, quel souvenir en gardez-vous ?</p> <p>[Patrice Goyat m'interpelle pour savoir comment faire fonctionner l'enregistreur numérique !]</p>
38 (2)	<p>- Le conteur Patrice Goyat : PG</p> <p>- Une petite fille (environ 10 ans) : Fi1</p> <p>- Une autre petite fille (environ 10 ans) : Fi2</p>	<p>PG : Bien, alors, je me trouve avec 2 jeunes enquêtrice, et nous, on a trouvé la solution !</p> <p>Fi1 : On a trouvé que les sardines, et bah, ils brillent avec la lumière.</p> <p>PG : Voilà, les sardines brillent avec la lumière. Et en fait on s'est rendu compte avec toute l'enquête que Jules il aimait bien les sardines et il voulait pas qu'on les pêche, alors il a éteint la lumière ! Et cric et crac, c'était notre version !</p> <p>Fi2 : Et cric, et crac, c'était notre version !</p>
39	- Une femme adulte : F	F : Jules, qui aimait bien les sardines, a suivi un banc de sardines pour faire un très beau voyage. Nous ne savons pas si un nouveau gardien de phare sera recruté, mais en tout cas, nous sommes persuadés que Jules, sur son bateau en bois, fera un merveilleux voyage !

40	- Une femme adulte : F	F : <i>Magnifique ! Magnifique et bravo pour tout ! Mais j'ai encore plein de choses à apprendre, il faudra faire une deuxième fois ! Bravo à tous.</i>
41	- Une femme adulte : F1 - Une autre femme adulte : F2	F1 : <i>Allez, vas-y !</i> F2 : <i>Qu'est-ce que je lui dis ? Gardien de phare, gardien de la mer !</i> F1 : <i>Attends, je pense que je vais appuyer sur stop, parce que...</i> [voir l'hypothèse dans le fichier n°42]
42	- Une femme adulte : F1 - Une autre femme adulte : F2	F1 : <i>Jules Glazen est un amoureux des sardines, on l'a découvert. Il ne voulait plus qu'on pêche les sardines en grande quantité, donc il a décidé d'éteindre son phare parce que les sardines sont attirées par la lumière, donc il a décidé d'agir pour une pêche plus...</i> F2 : <i>Plus raisonnée !</i> F1 : <i>Voilà !</i>
43	- Une femme adulte : F	F : <i>Pourquoi s'est-il déshabillé pour ce genre d'activité ?</i>
44 (1)	- Une femme adulte : F	F : <i>Je pense que Jules, qui aimait énormément les sardines, a pris un bateau pour suivre un banc, et s'est retrouvé à la Nouvelles Orléans... Euh... Voilà.</i> [suivi de bruits de voix indistincts]
44 (2)	- Un homme adulte : H	H : [Lit une question] <i>Alors, imaginez une suite à l'histoire de Jules Glazen.</i> <i>Et bien... Jules s'est dit, quand même, je pars, au final... C'est plus intéressant d'aller voir sous d'autres horizons.</i> <i>Et puis les impressions par rapport au fait de s'être mis dans la peau d'un détective, c'est pas tant le fait d'être un détective qui est intéressant, c'est le fait de rebondir de contes en histoire, de conteurs en histoires, même si on a trouvé une certaine incohérence, mais la magie de la parole se met en place. Et c'est passionnant, c'est... un parti-pris faut se laisser porter. Et ça, c'est très très agréable. Voilà.</i>
45	- Une femme adulte : F - Un homme adulte : H	F : <i>Donc, stagiaire Karine et stagiaire Anthony, pour notre bilan d'enquête.</i> H : <i>Hum, hum... Résultats d'enquête !</i> F : <i>Donc, très pourri. Très pourri parce que moi je vois qu'une seule chose, c'est qu'il a sauté à l'eau et qu'il est sorti retrouver un banc de sardines. Et je pense qu'il doit être beaucoup plus heureux là-bas. Enfin avec elles...</i> H : <i>Il a eu trop chaud, il est parti au Maroc.</i> F : <i>Non, justement, il est pas au Maroc, t'as rien compris toi !</i> H : <i>Mais, si, il a eu trop chaud, il a tout enlevé ses habits, il est parti au Maroc parce qu'il fait chaud...</i> F : <i>D'accord... Bon, en fait, c'est "korrer", quoi [korrer signifie "raté" en breton]. On comprend rien, on sait pas. Hein ? [ici la phrase est prononcée avec un accent breton, légèrement exagéré pour donner une note d'humour aux propos]</i> H : [Soupire] F : <i>Mais, bon, c'était quand même bien sympa, hein ! [prononcé avec le même accent breton, toujours légèrement exagéré]</i>
46	- Une femme adulte : F	F : <i>C'est la version de Marie-Renée et d'Estelle. Alors après le récit de cette histoire, on a pensé à Jules qui aurait voulu voler comme un oiseau et qui aurait fabriqué euh.... des ailes, comme l'avion de Jean-Marie Le Bris, pour voler [marin et pionnier de l'aviation, J.-M. Le Bris a effectué de nombreuses tentatives de vol dans la baie de Douarnenez]. Et pour être plus léger, il s'est délesté de tous ses vêtements, c'est pour ça qu'il a laissé tous ses vêtements sur la route. Voilà.</i>

47	- Une femme adulte : F	<p>F : Alors, je pense que Jules Glazen a aperçu un banc de sardines qui passait au large de l'île Tristan et... il aime tellement les sardines, il est amoureux de la statue de la sardine, et là, à voir des sardines qui passaient, une nuit de pleine lune, il a pas pu résister, il s'est débarrassé de tous ses vêtements et il a plongé pour rejoindre un banc de sardine. Et depuis, on ne sait pas... il vit sous l'eau, avec les sardines. Voilà.</p>
48	- Une femme adulte : F	<p>F : Jules, du haut de son phare, écrit des poèmes. Il aime regarder la mer et il est fasciné par cette sirène qui est face à lui entre l'île Tristan et la ville de Douarnenez.</p> <p>Alors, un jour, il décide de partir au fond des mers pour aller la voir. Il se déshabille, mais malheureusement, sur son chemin, il croise ... malheureusement, non, heureusement ! Il croise une sardine...</p> <p>Ah, j'ai oublié le début de l'histoire ! Han !</p> <p>D'abord, il est fasciné, par cette sirène, il part au fond des mers et se déshabille, mais malheureusement cette sirène est terrorisée par un bar, qui n'arrête pas de tourner autour d'elle. Donc il a décidé d'aller l'aider.</p> <p>Malheureusement, il est pris dans un tourbillon, il se retrouve au fond des mers. Il rencontre la mort. Et heureusement, entre la mort et lui, une petite sardine dorée frétille. Et évidemment, elle est magique cette sardine. Elle le voit dans une telle difficulté, elle va l'aider. Elle lui dit : « que veux-tu ? », il lui dit : « oh, là là, je voudrais que là maintenant, qu'on me fabrique un beau langoustier pour pouvoir partir visiter le monde, aller au Maroc, entre autre ! Et puis, si je pouvais avoir avec moi, ma belle, ma dulcinée, ma sirène ». Et la petite sardine exauce ses vœux.</p> <p>Il est donc parti, maintenant, sur les flots et avec sa petite sirène, ils ont décidé d'aller combattre ceux qui terrorise les autres. Comme l'a pu l'être sa petite sirène, ils vont battre les injustices tout les deux.</p>
49	- Une femme adulte (la conteuse écossaise Fiona Mac Leod) : F	<p>[elle susurre son récit, avec un accent anglais assez marqué]</p> <p>F : Alors Jules Glazen, il était dans phare.</p> <p>Et voilà que... un jour, il avait illuminé le phare, la lumière, toute la nuit, et bien, en fin de nuit, au petit matin, il voit un énorme bateau, aux grandes voiles, qui arrive. Jules Glazen, il est tout étonné, il descend sur la grève. Et là, sur le bateau, il voit la vieillesse, il voit la maladie, il voit la mort. Et il se dit, oh, quelle horreur, quelle horreur, quelle horreur ! Qu'est-ce que j'ai fait avec ma vie ? Faut que je sorte de ce phare, j'y suis depuis 20 ans, il faut que je fasse autre chose ! Aussitôt, il se dit : oui, mais maman ne voudrait jamais que je change, alors il faut que je ruse. Et c'est là, où, au fur à mesure, il est allé sur les grèves, il a trouvé un tas de pull, des costumes, des chaussures de ville, et des rha, rha, rha. Et même y'avait une valise. Il a ramassé tout ça et il a attendu.</p> <p>Et une nuit sans lune, il a laissé le phare et il est parti. Et le phare était allumé. Et là, il est descendu, il a traversé parce que y'avait pas de marée à ce moment là, il traverse, et il commence à jeter ses vêtements de gardien de phare, il jette tout. Et à un moment donné, il était juste en train d'arriver sur la rive, et il voit une toute petite sardine. Et la sardine dit : « Fais un vœux, tu peux faire ce que tu veux ». Et Jules dit : « moi je veux vivre des aventures », la sardine dit : « qu'est-ce que t'aimes les plus au monde ? », Jules répond : « moi je veux vivre un amour fou. » Aussitôt, il pense à tout ce qu'il aime. Et la première chose, c'est à un super bateau en bois. Il se dit, oui mais un bateau en bois seul, c'est pas terrible, il pense à ses sirènes dehors, et aussitôt y'a une belle femme qui a au fond de ses yeux une petite lueur de sirène. Et elle dit : « moi je suis prête à vivre des aventures avec toi ».</p> <p>Les deux ils se mettent dans leur bateau. Ils partent dans les hautes mers. Et voilà qu'ils tombent sur les pirates. Et Jules il avait vraiment peur, mais les pirates, ils disent : « non, non, n'ai pas peur. Nous, on est juste contre l'injustice du monde ». Alors pendant plusieurs années il a combattu contre l'injustice il a fait que le monde soit un peu meilleur. Puis, à la fin, lui et sa belle, ils sont revenus, et ils ont dit : « faut qu'on s'établisse loin de là où on est connu, on va aller sur l'île de Sein ».</p> <p>Et leur vie coule sur l'île de Sein, et, bah s'ils sont pas morts, ils y vivent, encore.</p>

A.6 GUIDE D'ENTRETIEN

Guide d'entretien conçu en 2011 pour la passation d'un entretien semi-directif avec les conteuses Lila Khaled et Claire Grajon. Les questions ou axes dégagés sont tous articulés autour de l'examen des photographies de David Desaleux. Ces images ne sont pas insérées dans le guide (elles étaient trop nombreuses), mais on en retrouvera une bonne partie dans le DVD 2.

**Guide d'entretien avec Lila Khaled et Claire Granjon
autour des photographies de David Desaleux**

INTRODUCTION (rappel des visées de l'expérimentation et de l'entretien)

> La question du style oral (la saveur des contes) initiée par Geneviève Calame-Griaule.

"Cependant, malgré l'abondance des informations apportées par cette série d'enquêtes, un des aspects du phénomène "conte" a irrémédiablement disparu, et précisément celui qui lui communique, au dire des intéressés eux-mêmes, toute sa richesse : c'est la mise en scène, la dramatisation de ce spectacle que constitue le conte : gestes, attitudes, expressions du visage du conteur [...] en un mot ce qui, selon les Isawaghen d'In Gall, "donne du goût" au conte, au sens où l'on dit que le sel et les condiments en donnent à la nourriture." (Calame-Griaule, 1982 : 45)

> Geneviève Calame-Griaule va utiliser la photographie = rappel de sa méthode et de ses découvertes (le "carré du conteur"...).

> Notre questionnement assez similaire. Notre méthode, plutôt différente.

> Autre visée de l'entretien : faire une exposition autour des photographies de David.

> Déroulement de l'entretien : à partir des photographies, à partir de grandes questions théoriques/méthodologiques sur le sujet.

AXE 1 : Rapport geste/parole ou geste/récit

> Questions préliminaires :

[Rappel : Nous avons choisi de nous concentrer plus particulièrement sur un motif du conte *Les Lignes de la main* (le dénouement), car nous trouvions qu'il était très "fort gestuellement". D'autres moments du conte où les gestes sont nombreux : le rituel de la grand-mère (quand elle pose le plat sur la cheminée) ; quand la mère demande à ses petits qui a mangé son repas.]

- Les temps forts gestuels correspondent-ils aux temps forts de l'histoire selon vous ?

- Pourquoi ces temps forts apparaissent souvent lorsqu'un personnage prend la parole (chez Claire notamment) ?

- Pourquoi ces temps forts apparaissent souvent quand vous dites des formulettes, des refrains dans le conte ?

> Questions autour de l'article "Geste et parole" de Geneviève Calbris (1985) :

[Info : Selon Geneviève Calbris (1985), les gestes peuvent remplacer, compléter ou illustrer la parole...]

- Est-ce qu'on retrouve ces trois rapports (remplacer, illustrer, compléter) dans les photographies ?

- Pour remplacer : Photo 1 (Claire ouvre ses mains) / Photo 2 (Lila souffle sur ses mains)

> Y a-t-il un lien avec le recours à l'arabe et à la LSF ? Photos 3, 4, 5, 6, 7, 8 (Lila parle en arabe)

- Pour compléter : Photo 9, 10, 11, 12 (Lila incarne la grand-mère qui tire sur les cheveux) / Photo 13 (Claire à côté de Lila)

> Raconter sans les gestes, qu'avez-vous pensé de cette expérience ? Photomontage 14

- Pour illustrer : Photomontage 15 (Lila souffle sur ses mains pour faire s'envoler des cheveux imaginaires, image forte du conte)

> Que dire des gestes illustratifs ? (ce que la LSF nous apprend là-dessus.) Photo 16

- Bilan sur l'examen des trois rapports gestes/paroles, que peut-on en dire ? Est-ce que le geste apporte "un plus" à la parole ?

AXE 2 : Esquisse, mime, incarnation : les limites du "montrer" dans le contage

> Questions autour de l'iconicité en LSF :

[Info ou rappel : la syntaxe en LSF se base sur l'espace en trois dimensions et sur les différentes formes et orientations de la main. Les actants sont disposés comme sur la scène d'un théâtre.]

- Que vous évoque cette citation d'Yves Delaporte ?

"Soit la phrase française "j'ai reçu une balle sur la tête", son équivalent en signes, qui prend moins de temps que l'énoncé oral procure évidemment la même information, mais elle informe en outre de la taille de la balle, de la direction de son mouvement, de l'endroit précis de l'impact, de l'intensité du choc et du degré de douleur que l'on a éprouvé." (Delaporte et Pelletier, 2002)

- Quand vous racontiez à deux (Claire faisait les gestes sur le récit de Lila), était-ce une simple traduction en LSF pour Claire ?

> Questions autour des différentes manières de "montrer" :

- Comparaison entre Lila et Claire, comment elles "montrent", l'une et l'autre... Photos 17 à 50

- Quels liens entre ces gestes et les images que vous avez en tête quand vous racontez ? Photos 17 à 50 (on va y revenir)

- Voulez-vous "disparaître" au profit de l'histoire, comme Michel Hindenoch ?

> La question de l'esquisse, de l'incarnation...

AXE 3 : Style oral, convention ou liberté d'action ?

> Questions autour des règles en LSF :

- Retour sur la discussion, lors de la prise de vue, sur le geste à faire selon Claire pour évoquer la mer qui se retire (éviter de faire "trop de remous"). Photos 51, 52, 53

- Que vous évoque cette citation d'Yves Delaporte ?

"C'est qu'il y a bien des manières de dire une même chose en langue des signes, en adaptant différents degrés de stylisation de la réalité. Soit la lampe d'Aladin, dans un conte des Mille et une nuits, comment la représenter ? On peut faire le signe standard pour "lampe" suivi du nom Aladin. C'est une traduction mot à signe. Plus

ordinairement, on reproduira de manière stylisée la forme de la lampe magique avec son anse et son effilé. Mais le locuteur peut également transférer la lampe sur la totalité de son corps. Il devient alors lui-même la lampe." (Delaporte et Pelletier, 2002)

- Retour sur quelques signes utilisés par Claire (formule "Ô tue-moi"...). Photos 54 à 61

> Questions autour des conventions en terme de genre (le conte) :

- Retour sur les gestes pour évoquer la mer qui monte, sur le corps. Photos (? à retrouver ensemble dans le corpus)

- Retour sur les six enfants chez Lila, les sept enfants chez Claire...

AXE 4 : Deux façons de conter, deux façons de se mouvoir

> Questions autour des deux variantes du conte :

- Comparaison des deux façons de raconter le motif de dénouement du conte les *Lignes de la main*. Deux séries d'une vingtaine de photos (regroupées dans le dossier "motif")

- Que représente ce conte pour chacune ?

> Quelle "place" dans le répertoire ? Pourquoi avoir choisi de le raconter ? Lien avec un moment de vie, un vécu ?...

- Que dire de ce motif de l'ordalie (dénouement) ?

> Quelles images avez-vous en tête ? Que voulez-vous faire passer aux spectateurs ?

> Questions autour de l'expérience proposée par David, raconter à deux :

- Quelles difficultés rencontrées ? Quelles leçons en tirer ? Une série d'une trentaine de photos (regroupées dans le dossier "conteradeux")

AXE 4 : Gestes narratifs et gestes extra-narratifs

> Questions autour des gestes strictement liés à la narration :

- Il est impressionnant de voir à quel point les gestes sont les mêmes d'une narration à l'autre. Que dire de cette récurrence ? Photos 63 à 67 (+ séries du dossier "motif")

- Ces gestes narratifs jouent-ils un rôle particulier quand vous passez d'une langue à l'autre ?

> Questions autour des gestes extra-narratifs :

- Que dire de vos postures / votre gestuelle au début et à la fin du contage ? Photos 68 à 71

- Que dire des gestes qui semblent être destinés au public, mais qui n'ont pas de lien direct avec le récit lui-même ? Photo 72 et 73

AXE 4 : Les photographies

> retour sur les tests faits par David (vitesse d'obturation lente...) Photos (? à retrouver ensemble dans le corpus)

> retour sur l'ensemble du corpus d'images, commenter les choix du photographe (ce qu'il a retenu...)

A.7 CROQUIS DE MOUVEMENTS

Sélection de croquis réalisés en mars 2012 par six élèves de l'école Emile Cohl. Ceux-ci ont été élaborés "à la volée", alors que Lila Khaled et Claire Granjon racontaient le conte *Les Lignes de la main*. Tous les croquis réalisés lors de cet exercice n'ont pas été insérés ici.

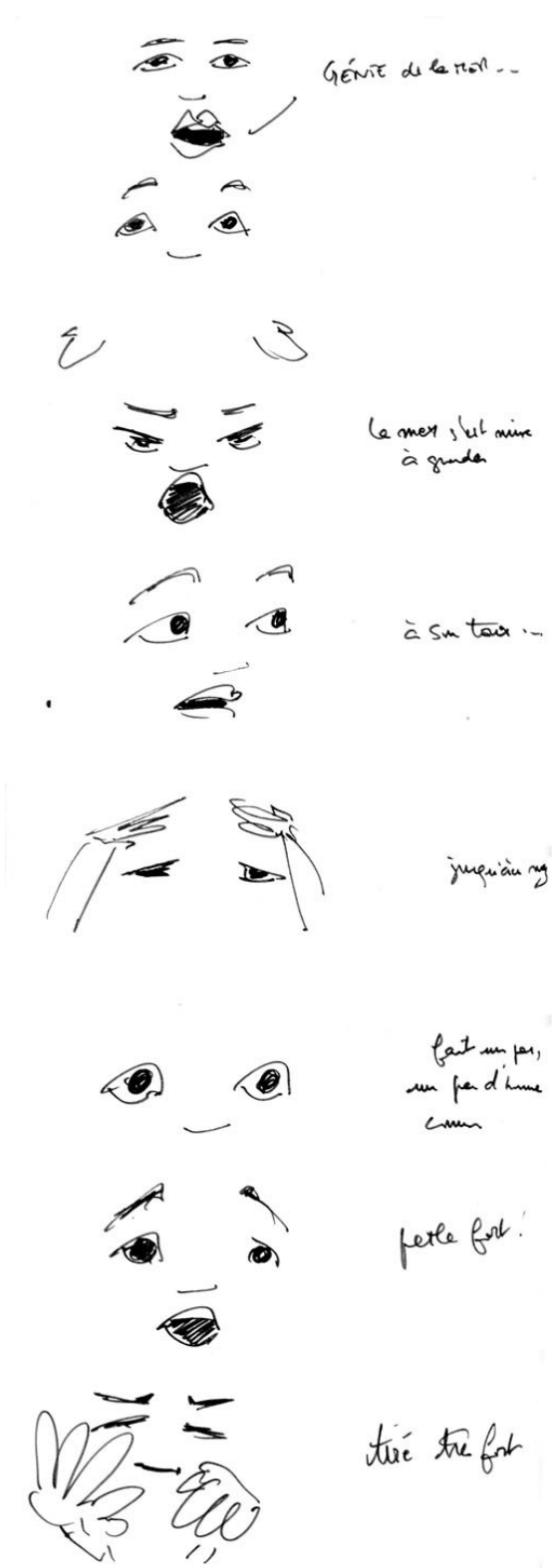


Planche I
Dessin : Pierre Valdivielso



Planche 2
Dessin : Pierre Valdivielso



Planche 3
Dessin : Clément Dufour



Planche 4
Dessin : Gaël Thirapathi



Planche 5
Dessin : Gaël Thirapathi



Planche 6
Dessin : Aurore Carrière



Planche 8
Dessin : Aurore Carrière

A.8 ILLUSTRATIONS DU CONTE *Les Lignes de la main*

Sélection d'illustrations réalisées en mars 2012 par six élèves de l'école Emile Cohl et retranscription du conte *Les Lignes de la main* (version de Lila Khaled). Ces illustrations ont été élaborées en cinq minutes. Tous les croquis réalisés lors de cet exercice n'ont pas été insérés ici.

LES LIGNES DE LA MAIN

Retranscription et adaptation de la version du conte narré par Lila Khaled

I - LE REPAS

Il était une fois, une vieille grand-mère qui avait sept petits-enfants. Pour les élever, elle travaillait durement. Le matin, elle s'en allait très tôt vers les champs de riches paysans. Avant de partir, elle prenait soin de préparer le repas pour ses sept petits. En son absence, les petits mangeaient, jouaient, mangeaient encore, jouaient encore et puis allaient se coucher.

Au retour de la grand-mère, les petits étaient endormis. Elle s'installait alors devant son assiette, qu'elle avait pris soin de mettre de côté le jour précédent. Une fois le repas terminé, elle allait dans la chambre des sept petits pour déposer sur chacun de leur front le baiser de la nuit.

Tout se passait merveilleusement bien depuis des années. Mais ce soir-là, en rentrant, la vieille grand-mère constata que l'assiette qu'elle avait mise de côté pour elle était à moitié vide. "Tiens, se dit-elle, une souris ou un rat est passé par là ? Demain, je ferai attention."

Le lendemain, en préparant le repas, elle prit soin de mettre une petite portion dans une assiette, sur cette assiette, un couvercle et sur le couvercle, une grosse pierre. Elle posa le tout sur le manteau de la cheminée et s'en alla travailler. Le soir, fatiguée et affamée, elle prit son assiette, retira la pierre puis le couvercle et constata de nouveau que l'assiette était à moitié vide. "Ce n'est ni une souris, ni un rat, songea la grand-mère. Mes petits, en grandissant, ont besoin de manger un peu plus, forcément. Demain, je ferai attention et je leur préparerai une double ration."

Illustrations (réalisées en 5 minutes) :

(1) : Gaël Thirapathi

(2) : Clément Dufour

(3) : Marion Cluzel

(4), (5) : Pierre Valdivielso

(6), (7), (8) : Aurore Carrière



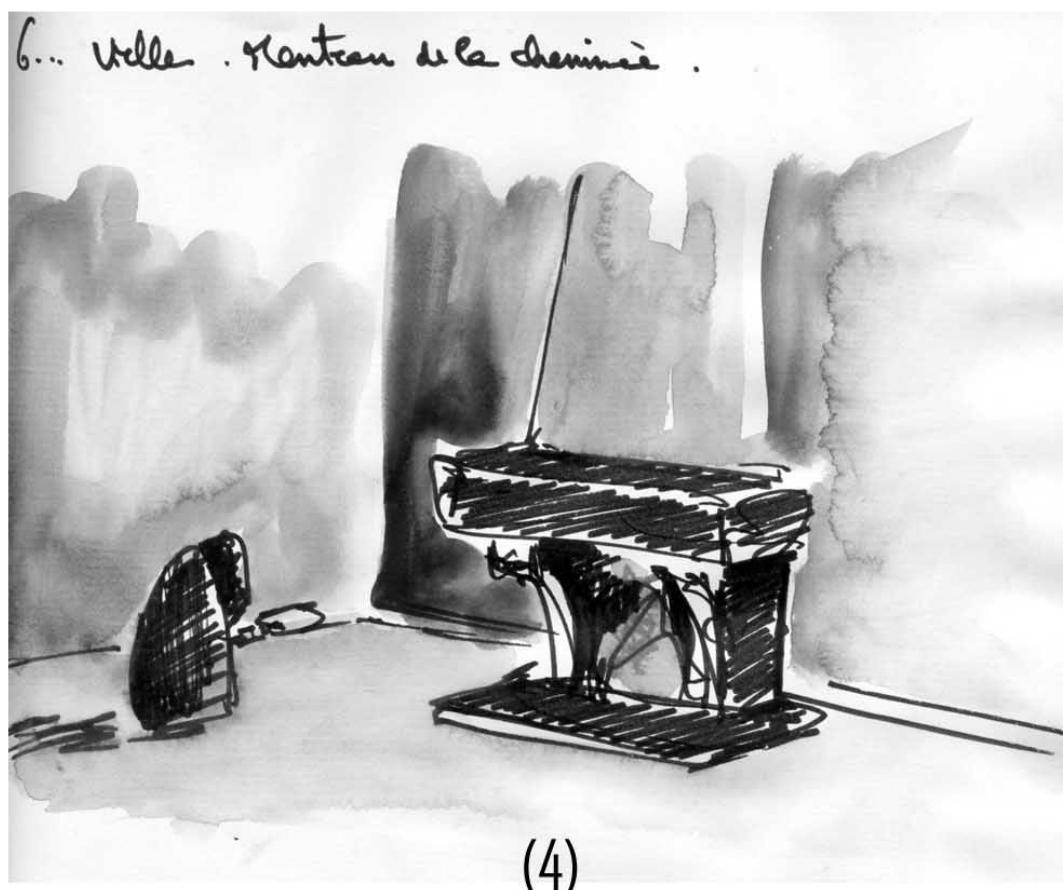
(1)



(2)



(3)





(6)



(7)



(8)

2- LA PUNITION

Et le lendemain, c'est ce qu'elle fit, elle prépara un repas plus copieux. Dans une assiette, elle mit de côté une portion de nourriture, sur cette assiette, un couvercle et sur le couvercle, une grosse pierre. Elle posa le tout sur le manteau de la cheminée et s'en alla travailler. Le soir, fatiguée et affamée, elle prit son assiette, retira la pierre puis le couvercle et constata une nouvelle fois que l'assiette était à moitié vide. "Avec tout ce que je leur ai préparé, dit la grand-mère, ils ont encore grappillé dans mon plat ? Ça ne passera pas comme ça !"

Elle se rendit dans la chambre où dormaient les petits, les réveilla l'un après l'autre et leur demanda : "Est-ce toi qui a mangé dans mon plat ? - Non, grand-mère, ce n'est pas moi", répondit l'aîné. Et comme l'aîné, chacun à leur tour, les petits répondirent : "Non, grand-mère, ce n'est pas moi." Alors, la grand-mère les regarda l'un après l'autre puis leur dit : "Faites attention, si cela venait à se reproduire, je vous conduirai sur le rivage, pour voir les génies de la mer. Les sept petits s'endormirent et la grand-mère alla manger ce qui restait au fond de l'assiette. Elle se coucha le ventre creux.

Le lendemain, la grand-mère se leva avant le soleil, elle prépara comme à l'accoutumée un énorme plat, qu'elle posa sur la table. Dans une assiette, elle mit de côté sa portion de nourriture, sur cette assiette, un couvercle et sur le couvercle, une grosse pierre. Le soir, fatiguée et affamée, elle prit son assiette, retira la pierre puis le couvercle et constata que l'assiette était à moitié vide. Alors sa colère monta d'un coup, elle rentra en furie dans la chambre où dormaient les sept petits et leur dit : "Levez-vous ! Tenez-vous par la main, je vous conduis jusqu'au bord de la mer."

Illustrations (réalisées en 5 minutes) :

(9), (10) : Jessica Defores

(11) : Clément Dufour

(12) : Aurore Carrière



(9)



(10)



(II)



(12)

3 - L'ÉPREUVE DES GÉNIES

Les sept petits, à moitié endormis, suivirent la grand-mère qui les mena jusqu'au rivage. Elle leur demanda de s'aligner les uns à côté des autres, puis s'adressa à l'aîné : "Toi, puisque tu n'as rien à te reprocher, fais un pas face à la mer et dis : Génies de la mer, génies de la mer ! Si c'est moi qui ai mangé le repas de ma grand-mère, alors emporte-moi loin de là !" L'aîné obéit, il avança d'un pas et fit appel aux génies. Alors, la mer, calmement, se mit à danser, un petit rouleau vint le caresser jusqu'au bout des pieds et, tout doucement, se retira. "Reprends ta place, dit la grand-mère, ce n'est pas toi."

Quand ce fut au tour du deuxième frère de prononcer la formule, la mer se mit à tanguer devant lui et le caressa jusqu'aux genoux. Le troisième la fit gronder et souffler, elle monta jusqu'à sa taille. Au passage du quatrième frère, la houle s'éleva jusqu'aux épaules de l'enfant. Vint alors le tour du petit cinquième. Face au rivage, il fit appel aux génies et la mer se mit à monter, à souffler, à gronder, à tourbillonner et vint le caresser jusqu'au nez et puis, tout doucement, elle se retira.

Le petit septième, lui, resta figé. "Allons, dit la grand-mère, fais un pas, comme tes frères !" Il fit ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui un petit pas de fourmi. La grand-mère lui demanda alors de faire un vrai pas, un pas d'homme, comme ses frères. Tremblant et vacillant sur ses jambes, il glissa un pas face à la mer et bougea ses lèvres sans émettre un seul son. "Oh, dit la grand-mère, même moi qui suis à tes côtés, je ne peux pas t'entendre. Comment voudrais-tu que les génies des fonds des mer te répondent ? Parle fort ! Fort et distinctement !" Il respira un grand coup et dit : "Gé...génies de la mer, génies de la mer ! Si... si c'est moi qui... qui... qui ai mangé le repas de ma grand-mère... alors...." Alors la mer se mit à monter, gronder, tourbillonner et entraîna dans ses flots le petit dernier.

Illustrations (réalisées en 5 minutes) :

(13), (14) : Marion Cluzel

(15), (16) : Aurore Carrière

(17) : Pierre Valdivielso

(18) : Gaël Thirapathi

(19) : Clément Dufour

(20) : Jessica Defores



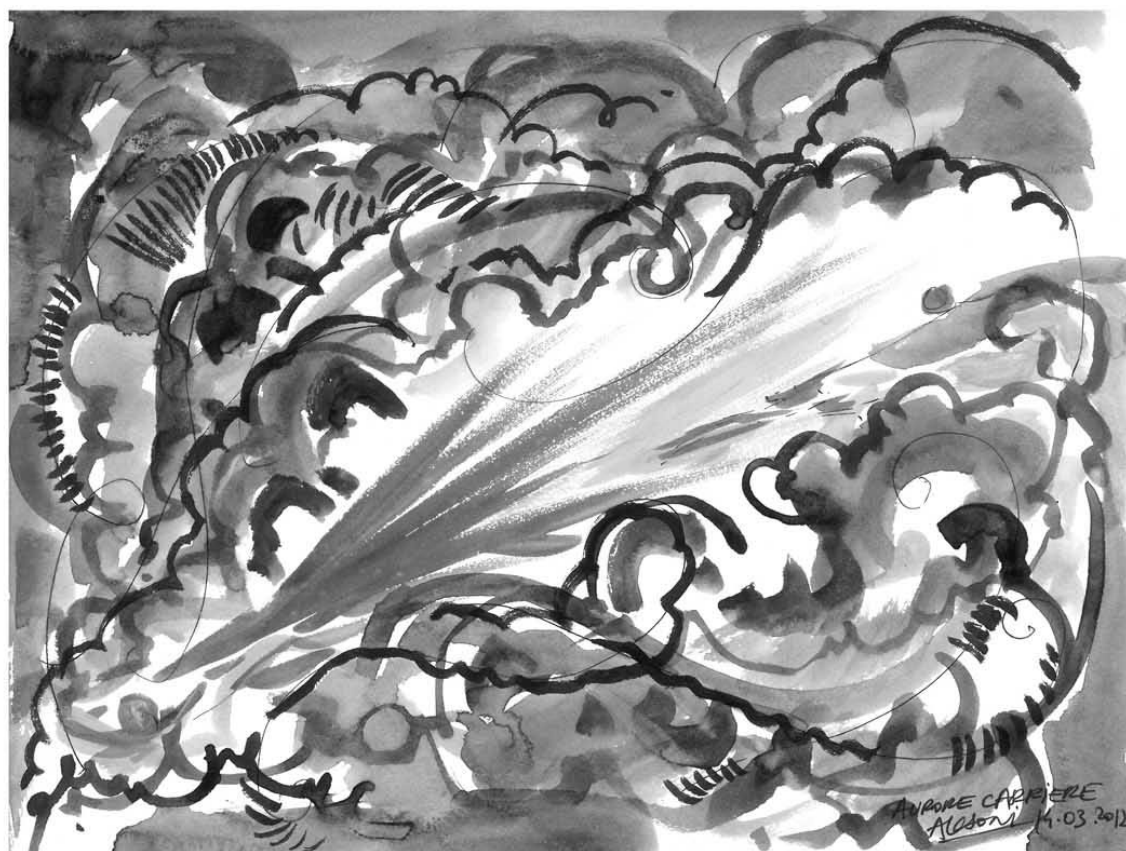
(13)



(14)



(15)



(16)





(19)



(20)

4- LES POINGS SERRÉS

La grand-mère hurla : "Non ! Ne l'emportez pas ! Mon petit, je l'aime, même s'il a mangé tous mes repas !" Elle attrapa de ses deux mains une poignée de ses cheveux qui dépassaient et tira de toutes ses forces pour essayer de garder auprès d'elle son petit dernier. Mais les génies, avec toute la puissance de la mer, finirent par emporter le petit. Et la grand-mère resta là, les poings serrés sur deux touffes de cheveux qu'elle venait d'arracher.

Elle pleura toute la nuit. Quand le soleil vint sécher ses larmes, elle desserra les poings et vit les deux touffes de cheveux. Elle les regarda voler au soleil et son regard se posa sur la paume de ses mains. Elle avait serré si fort les cheveux de son petit dernier, qu'ils avaient marqué à tout jamais de petits sillons aux creux de ses mains.

Aujourd'hui, en souvenir de cette grand-mère, en souvenir de ce petit dernier, si vous regardez à l'intérieur de vos mains, vous verrez des tas de petites lignes enchevêtrées, comme si l'on avait serré très fort des cheveux emmêlés. Ce sont ces lignes que l'on appelle désormais les lignes de la vie.

Illustrations (réalisées en 5 minutes) :

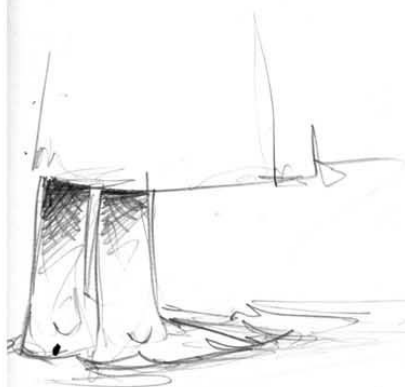
(21), (22) : Pierre Valdivielso

(23), (24), (25) : Gaël Thirapathi

(26), (27) : Marion Cluzel

(28) : Aurore Carrière

(29) : Clément Dufour



Et c'est moi, --
- Je t'en ai --

(21)



(22)

La mer s'est mise à gonder
Accélération du débit.
Le genre est censé de



(23)



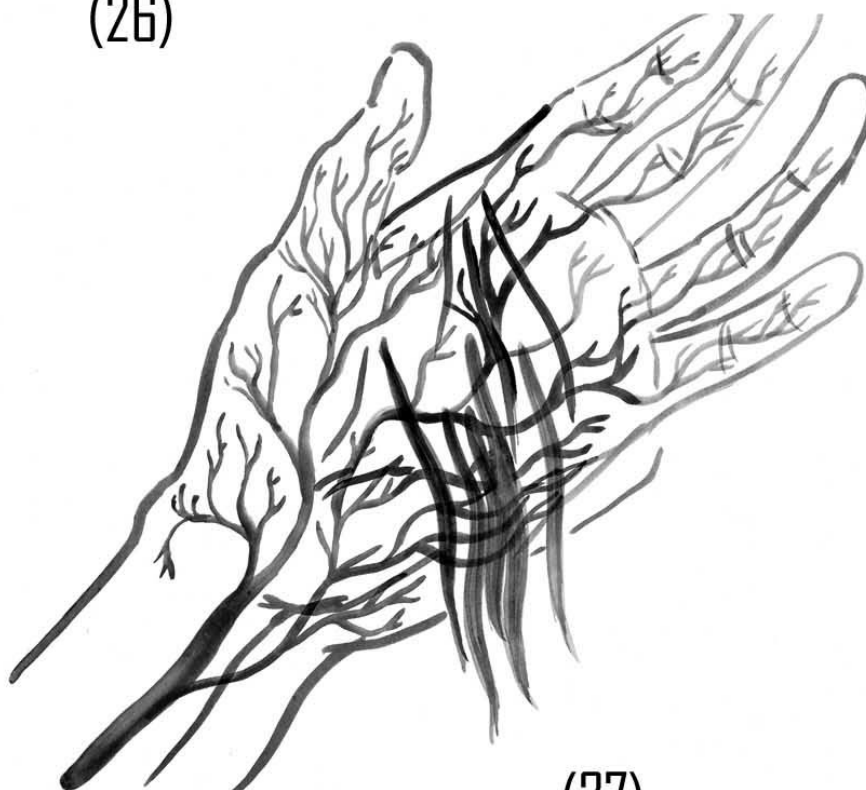
(24)



(25)



(26)



(27)



(28)



(29)

BIBLIOGRAPHIE

- AARNE Antti et THOMPSON Stith, 1961 [1928], *The types of the folktale*, 184, FF Communications.
- ABÉLÈS Marc, 1989, « Pour une anthropologie de la platitude. Le politique et les sociétés modernes », *Anthropologie et Sociétés*, n° 13, p. 13–24.
- AGEE James et EVANS Walker, 1941, *Let Us Now Praise Famous Men : Three Tenant Families*, Houghton Mifflin Harcourt.
- ALI-BENALI Zineb, 2013, « Le geste et le souffle : éléments pour une poétique algérienne », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n° 6, URL : https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/nrsc/article/view/2868/3080#U_8eNGM0da4.
- ALTHABE Gérard et HERNANDEZ Valeria A., 2004, « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, n° 98-99, URL : <http://jda.revues.org/1633>.
- ANGÉLOPOULOU Anna et BROUSKOU Aegli, 1996, *Catalogue raisonné du conte grec (types et versions AT 700-749)*, Maisonneuve et Larose.
- APPADURAI Arjun, 2005, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. fr., Éditions Payot et Rivages.
- ARLAUD Jean, 2006, « La mise en scène de la parole dans le cinéma ethnographique », *Communications*, n° 80, p. 77–87, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2375.
- AUGÉ Marc, 1997, *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Le Seuil.
- AUSTIN John Langshaw, 1970 [1962], *Quand dire, c'est faire*, trad. fr., Le Seuil.
- AVANZA Martina, 1997, « Comment faire de l'ethnographie quand on aime pas ses indigènes ? », in Alban BENSA et Didier FASSIN (dir.), *Les Politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, J-M Place, p. 41–58.

- BAILLARGEON Denyse, 1993, « Histoire orale et histoire des femmes : itinéraires et points de rencontre », *Recherches féministes*, n° 6, p. 53–68, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/057724ar>.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard.
- BARÉ Jean-François, 2000 [1991], « Acculturation », in Pierre BONTE et Michel IZARD (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Quadrige / Presses Universitaires de France, p. 1–3.
- BARTHES Roland, 1961, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, p. 127–138.
- 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, p. 40–51.
- 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Le Seuil.
- 1982, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques*, t. III, Le Seuil.
- BASTIDE Roger, 1997 [1942-1948], « Textes de Roger Bastide », in Jeanine FRI-BOURG (dir.), *Études sur le folklore et les traditions populaires*, 19-20, Basti-diana, p. 15–76.
- 2000 [1970], *Le prochain et le lointain*, L'Harmattan.
- BATESON Gregory, 1977, « Les usages sociaux du corps à Bali », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, p. 3–33.
- BATESON Gregory et MEAD Margaret, 1942, *Balinese Character : A Photographic Analysis*, New York Academy of Sciences.
- BAUMAN Richard, 1975, « Verbal art as Performance », *American Anthropologist*, n° 77.2, p. 290–311.
- BAUMAN Richard et SHEZER Joel, 1974, *Explorations in the ethnography of speaking*, Cambridge University Press.
- BAZIN André, 1958 [1945], « Ontologie de l'image photographique », in, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 1. Ontologie et Langage, Éditions du Cerf, p. 9–17.
- BECKER Howard, 1974, « Photography and sociology », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, t. 1, p. 3–26.

- 2001 [1995], « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte », *Communications*, n° 71. Le parti pris du document, p. 333–351.
- BELMONT Nicole, 1999, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard.
- 2013, « Manipulation et falsification des contes traditionnels par les cultures lettrées », *Ethnographique.org*, n° 26, URL : <http://www.ethnographiques.org/2013/%20Belmont>.
- BENJAMIN Walter, 2000 [1931], « Petite histoire de la photographie », in, *Œuvres*, t. II, Folio, p. 295–321.
- 2004 [1935], « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in, *Œuvres*, t. III, Gallimard, p. 67–113.
- 2004 [1936], « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in, *Œuvres*, t. III, Gallimard, p. 114–151.
- BENSA Alban, 1996, « De la micro-histoire vers une anthropologie critique », in Jacques REVEL (dir.), *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Le Seuil / Gallimard, p. 37–70.
- BENVENISTE Emile, 1974, « L'appareil formel de l'énonciation », in, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Gallimard, p. 79–88.
- BERLINER David, 2010, « Anthropologie et transmission », *Terrain*, n° 55, p. 4–19, URL : <http://terrain.revues.org/index14035.html>.
- BERTHOZ Alain, 2009, *La simplicité*, Odile Jacob.
- BIEBUYCK Brunhilde, 1999, « Conter, raconter, badiner », in *Le renouveau du conte : actes du colloque international au Musée national des arts et traditions populaires du 21 au 24 février 1989*, sous la dir. de Geneviève CALAME-GRIAULE, Éditions du CNRS, p. 105–114.
- BIRDWHISTELL Ray, 2000 [1970], « Un exercice de kinésique et de linguistique. La scène de la cigarette », in Yves WINKIN (dir.), *La Nouvelle Communication*, Le Seuil, p. 160–190.
- BLANCHET Alain et GOTMAN Anne, 1992, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Nathan.

- BLANCHET Philippe, 1995, *La pragmatique. D'Austin à Goffman*, Bertrand-Lacoste.
- BOLENS Guillemette, 2008, *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface de Alain Berthoz, Éditions de la Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé (BHMS).
- BONHOMME Julien, 2009, *Les voleurs de sexe. Anthropologie d'une rumeur africaine*, Le Seuil.
- BOUKALA Mouloud, 2009, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Téraèdre.
- BOUKALA Mouloud et LAPLANTINE François, 2006, « Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma mésestimé », *Anthropologie et Sociétés*, n° 30.2, p. 87–105.
- BOURDIEU Pierre, 1965, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit.
- BOUTET Dominique et al., 2010, « Un système analogique visuo-gestuel pour la graphie de la LS », *TALS*, URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00612504>.
- BOYER Pascal, 1998, « La tradition orale », in, *Encyclopédia Universalis*, cd-rom, cd-rom, p. 1–7.
- BRETON Philippe, 2003, *Éloge de la parole*, La Découverte.
- BRICOUT Bernadette, 1991, *Le savoir et la saveur. Henri Pourrat et le Trésor des contes*, Gallimard.
- BROMBERGER Christian, 1979, « A propos de quelques travaux récents sur le conte populaire », *L'Homme*, n° 19.2, p. 53–68.
- BROMBERGER Christian et al., 1986, « Hommage à André Leroi-Gourhan », *Terrain*, n° 7, p. 61–76, URL : <http://terrain.revues.org/2913>.
- BROUDIC Fañch, 2004, « La pratique du breton de l'Ancien Régime à nos jours. Méthodologie de la recherche, résultats, perspectives », in *Les Actes du colloque Paris - INALCO. 30 septembre - 1er octobre 2004*, Collectif Histoire Sociale des Langues de France, URL : <http://www.langues-de-france.org/index.html>.

CADIC François, 1997, *Contes et légendes de Bretagne. Les oeuvres de François Cadic*, sous la dir. de Fanch POSTIC, Presses Universitaires de Rennes.

Cahiers de Littérature Orale, Autour de la performance, 2009, 65.

Cahiers de Littérature Orale, Nommer/classer les contes populaires, 2005, 57-58.

Cahiers de Littérature Orale, Pratiques d'enquêtes, 2008, 63-64.

Cahiers de Littérature Orale, P@roles2000.clo, 2000, 47.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1965, *Ethnologie et langage : La parole chez les Dogon*, Gallimard.

— 1982, « Ce qui donne du goût au conte », *Littérature*, t. Oral/Ecrit, Théorie/Pratique, p. 45–60.

— 1990, « La recherche du sens en littérature orale », *Terrain*, n° 14, p. 119–125, URL : <http://terrain.revues.org/2975>.

— (éd.) 1999, *Le renouveau du conte : actes du colloque international au Musée national des arts et traditions populaires du 21 au 24 février 1989*, Éditions du CNRS.

— 2008, « Dites-le avec des gestes. Comment étudier la gestuelle des conteurs ? », *Cahiers de Littérature Orale. Pratiques d'enquêtes*, n° 63-64, p. 82–108.

CALBRIS Geneviève, 1985, « Geste et parole », *Langue française*, n° 68, p. 66–84, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1985_num_68_1_6355.

— 1989, « Le parallélisme phono-gestuel », in, *Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales*, Éditions du CNRS, p. 405–416.

CAMPION-VINCENT Véronique et RENARD Jean-Bruno, 2002 [1992], *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*, Éditions Payot et Rivages.

CANDAU Joël, 2005, *Anthropologie de la mémoire*, Armand Colin.

CARRÉ Odile, 2002, « Avec un groupe de femmes en situation interculturelle », *Dialogue 2*, n° 156, p. 41–53, URL : www.cairn.info/revue-dialogue-2002-2-page-41.htm.

- CHARNAY Thierry, 2004, « Aux limes du conte : Les formules d'ouverture », in Jean PERROT (dir.), *Les métamorphoses du conte*, PIE-Peter Lang, p. 73–86.
- CHAZAN-GILLIG Suzanne, 1998, « Lieux de parole et d'écriture. Quand l'événement dépasse la fiction et la fiction fait figure d'événement », *Journal des Anthropologues*, n° 75, p. 45–62, URL : <http://jda.revues.org/2637>.
- CHOMSKY Noam, 1971, *Aspects de la théorie syntaxique*, Le Seuil.
- COLLEYN Jean-Paul, 1999, « L'image d'une calebasse n'a pas le goût de la bière de mil. L'anthropologie visuelle comme pratique discursive », *Réseaux*, n° 17, p. 20–47.
- COLLEYN Jean-Paul et DE CLIPPEL Catherine (éds.) 1992, *Demain, le cinéma ethnographique ?*, 64, CinémAction.
- COMOLLI Jean-Louis, 2004, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier.
- COMPAGNON Antoine, 2001, « Théorie de la littérature : la notion de genre », *Fabula, site de recherche en littérature*, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.
- CONDON William S., 1984, « Une analyse de l'organisation comportementale », in Jacques COSNIER et Alain BROSSARD (dir.), *La communication non verbale*, Éditions Delachaux et Niestlé, p. 31–70.
- CONDON William S. et OGSTON William D., 1966, « Sound film analysis of normal and pathological behavior patterns », *Journal of Nervous and Mental Disease*, n° 143, p. 338–347.
- CONORD Sylvaine, 2002, « Le choix de l'image en anthropologie : qu'est-ce qu'une "bonne" photographie ? », *Ethnographique.org*, n° 2, URL : <http://www.ethnographiques.org/2002/%20Conord>.
- CORBIN Alain, 1988, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Aubier.
- COSNIER Jacques, 1989, « L'apport des sourds à la connaissance du langage », *Communiquer, Revue de l'ANPEDA*, n° 94, p. 14–18.
- 1997, « Sémiotique des gestes communicatifs », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 52, p. 7–28.

- COSNIER Jacques et BROSSARD Alain (éds.) 1984, *La communication non verbale*, Éditions Delachaux et Niestlé.
- COULACOGLOU Carina, 2006, « La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées », *Le Carnet PSY*, t. 6, n° 110, p. 31–39, URL : www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-31.htm.
- COULIOU Jean-René, LE BOULANGER Jean-Michel et VILBROD Alain, 1998, *Ports de pêche en crise. L'exemple de Douarnenez*, L'Harmattan.
- CUXAC Christian, 1986, « Le langage gestuel des sourds : vers une redéfinition de la problématique de la communication », *Langue française*, n° 70, p. 63–71, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1986_num_70_1_6371.
- 2003, « Langue et langage : un apport critique de la langue des signes française », *Langue française*, n° 137, p. 12–31.
- DAUPHIN-TINTURIER Anne-Marie et DERIVE Jean (éds.) 2005, *Oralité africaine et création. Actes du Congrès de l'ISOLA - Chambéry 2002*, ISOLA, Karthala.
- 2009, « De quelques avatars de l'oralité littéraire », in, *Parcours Anthropologiques. Raison orale, raison numérique*, 7, Téraèdre, p. 21–36.
- DE BRIGARD Emilie, 1979, « Historique du film ethnographique », in Claudine DE FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton EHESS, p. 21–51.
- DE CERTEAU Michel, 1990, 1994, *L'invention du quotidien*, t. 1. Arts de faire, t. 2. Habiter, cuisiner, Gallimard.
- DE FORNEL Michel, 1990, « De la pertinence du geste dans les séquences de réparation et d'interruption », *Réseaux*, n° 2, Hors Série 8, p. 119–153.
- DE FRANCE Claudine (éd.) 1979, *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton EHESS.
- 1982, *Cinéma et Anthropologie*, Éditions du CNRS.
- DE LA SALLE Bruno, 1984, « La culture maghrébine dans le renouveau du conte », *Grand Maghreb*, n° 35, nov., p. 64–65.

- DE SAUSSURE Ferdinand, 1995 [1916], *Cours de linguistique générale*, sous la dir. de Charles BAILLY et Albert SÉCHEHAYE, trad. fr., Éditions Payot et Rivages.
- DECOURT Nadine, 1992, *"La vache des orphelins". Conte et immigration*, Presses Universitaires de Lyon.
- 1999, « Qui conte en France aujourd'hui ? Jeux et enjeux de la parole », *Infocréa*, n° 6, p. 67–77, URL : http://recherche.univ-lyon2.fr/crea/IMG/pdf/InfoCrea_6_1999.pdf.
- 2008, « Conter entre les langues et les cultures. Circulation de la parole et des imaginaires. Deux dispositifs d'enquête », *Cahiers de Littérature Orale. Pratiques d'enquêtes*, n° 63-64, p. 231–239.
- 2009a, « Autour de quelques contes maghrébins en situation interculturelle : création d'un texte à l'interface oral/écrit », in *The conte. Oral and written dynamics*, Peter Lang, p. 191–210.
- 2009b, « Circulation de la parole et des imaginaires. Sur les pas de Nasreddin Hodja », *Parcours Anthropologiques*, n° 7, p. 81–91.
- (éd.) 2009c, *Parcours Anthropologiques 7*, Raison orale, raison numérique.
- 2010, « Tradition orale », *Textothèque. Collectifconte*, URL : http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr/Notions/Tradition_fr.php.
- DECOURT Nadine et CARRÉ Odile (éds.) 1995, *Pratiques de contes, pratiques de groupes. Actes des journées des 8 et 9 avril 1994*, Délégation régionale Rhône-Alpes Auvergne du Fonds d'Action Sociale. Institut Universitaire de Formation des Maîtres de Lyon. Institut de psychologie, Université Lumière Lyon 2.
- DECOURT Nadine et LOUALI-RAYNAL Naïma, 1995, *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Karthala.
- DECOURT Nadine et MARTIN Jean-Baptiste (éds.) 2003, *Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes. Actes du colloque international du 13 au 15 mars 2002*, IUFM, Université Lyon 2, Presses Universitaires de Lyon.
- DECOURT Nadine et RAYNAUD Michelle, 1999, *Contes et diversité des cultures. Le jeu du même et de l'autre*, CRDP Lyon.

- DELAPORTE Yves, 1998, « Le regard sourd. "Comme un fil tendu entre deux visages..." », *Terrain*, n° 30, p. 49–66, URL : <http://terrain.revues.org/index3363.html>.
- 2007, « La trace des signes : de la photographie au dessin », *Ethnologie Française*, t. 1, n° 38, p. 97–99.
- DELAPORTE Yves et PELLETIER Armand, 2002, *Moi, Armand, né sourd et muet*, Plon.
- DELARUE Paul et TENÈZE Marie-Louise, 1995 [1957], *Le conte populaire français*, Maisonneuve Larose.
- DEPARDON Raymond, 1979, *Notes*, Arfuyen X.
- 2000a, *Détours*, sous la dir. de Jacques RANCIÈRE, Maison Européenne de la Photographie / Le Seuil.
- 2000b, *Errance*, Le Seuil.
- DEPARDON Raymond et BERGALA Alain, 1981, *Correspondance New-Yorkaise - Les absences du photographe*, Éditions Cahiers du Cinéma.
- DERIVE Jean, 2001, « Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine », in *Le sujet de l'écriture africaine : Actes du colloque de l'APELA de septembre 1999*, sous la dir. de Daniel DELAS et Pierre SOUBIAS, APELA/Université de Toulouse Le Mirail, p. 44–53, URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/39/95/PDF/Du_sujet_de_l_enonciation_dans_la_litterature_orale_africaine.pdf.
- 2009, « Des modalités d'énonciation en littérature orale », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 65, p. 91–110.
- DESALEUX David, LANGUMIER Julien et MARTINAIS Emmanuel, 2011, « Enquêter sur la fonction publique d'État. Une approche photosociologique des lieux de travail de l'administration », *Ethnographie.org*, n° 23, URL : <http://www.ethnographiques.org/2011/Desaleux,Langumier,Martinais>.
- DESHAYES Patrick, 2000, *Les mots, les images et leurs maladies. Chez les Indiens Huni Kuin de l'Amazonie*, Éditions Loris-Talmart.
- 2013a, « Ethnographie et mise en scène des objets : Giacometti, le dernier des Étrusques », *L'Ethnographie. Création, Pratiques, Publics*, n° 6, p. 153–162.

- DESHAYES Patrick, 2013b, « Trois expériences filmiques pour interroger l'anthropologie visuelle », *Mondes contemporains*, n° 3, p. 41–64.
- DIARRA Pierre et LEGUY Cécile, 2004, *Paroles imagées. Le proverbe au croisement des cultures*, Bréal.
- DONATIEN Laurent, 1992, « L'oral comme objet de recherche en ethnologie », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n° 28-29, p. 57–64, URL : <http://afas.revues.org/2681>.
- DOSSE François, 1998, « Entre mémoire et histoire ; une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, sept., p. 5–24.
- DROUET Jeanne, 2007, *Étude anthropologique de la chorégraphie des conteurs*, mémoire de master 1 Anthropologie, Université Lumière Lyon 2. Dirigé par Nadine Decourt.
- 2008, *La performance contée. Un outil pour le travail social et un sujet vidéo-graphique*, mémoire de master 2 Anthropologie, Université Lumière Lyon 2. Dirigé par Nadine Decourt.
- 2010, « Collectifconte, un contexte numérique pour l'étude de la variation », *Publije*, t. 1, URL : <http://publije.univ-lemans.fr/Vol1/article3-2.html>.
- 2012, « Conter, en gestes et en images », *Degrès*, n° 151-152, k, p. 1–14.
- 2013, « Récits de Douarnenez. Un itinéraire de recherche », *Ethnographie.org*, n° 26, URL : <http://www.ethnographiques.org/2013/Drouet>.
- à paraître, « Pour une anthropologie partagée avec les artistes du numérique. », in *Actes de la Chaire Singleton 2013*.
- DURAND Marie-Hélène, 1991, « La crise sardinière française : les premières recherches scientifiques autour d'une crise économique et sociale », in Philippe CURY et Claude ROY (dir.), *Pêcheries ouest africaines : variabilité, instabilité et changement*, ORSTOM, Publications des scientifiques de l'IRD, p. 26–36, URL : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers11-10/36278.pdf.
- ECO Umberto, 1965 [1962], *L'oeuvre ouverte*, trad. fr., Le Seuil.
- 1994, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, t. 12, n° 68, p. 9–29.

- 2006 [2003], *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Éditions Grasset et Fasquelle.
- EVANS Walker, 2014 [1990], *Walker Evans*, préface de Gilles Mora, Actes Sud (Collection Photo Poche).
- FABRE Daniel, 1992, « Le "Manuel du folklore français" d'Arnold Van Gennep », in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, p. 3584–3619.
- FAINZANG Sylvie, 1994, « L'objet construit et la méthode choisie : l'indéfectible lien », *Terrain*, n° 23, p. 161–172, URL : <http://terrain.revues.org/3110>.
- FASSIN Didier et Bensa Alban (éds.) 1997, *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, J-M Place.
- FAVRET-SAADA Jeanne, 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard.
- FINNEGAN Ruth, 2007, *The Oral and Beyond. Doing Things with Words in Africa*, James Currey / University of Chicago Press / University of Kwa-Zulu Natal Press.
- FRANK Robert, 2001, *Robert Frank*, Actes Sud (Collection Photo Poche).
- FREUND Gisèle, 1974, *Photographie et société*, Le Seuil.
- FROISSART Pascal, 2003, « La rumeur sur Internet. Petite histoire des sites de référence », in *Actes de la Première conférence internationale francophone en Sciences de l'information et de la communication (CIFSIC)*, URL : <http://pascalfroissart.online.fr/0-froissart-rumeur-pdf/2003-froissart-rumeur-bucarest.pdf>.
- GANNE Bernard, 2013, « La sociologie au risque du film : une autre façon de chercher, une autre façon de documenter », *Ethnographique.org*, n° 25, URL : <http://www.ethnographiques.org/2012/%20Ganne>.
- GARRIGUES Emmanuel, 2000, *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*, L'Harmattan.
- GASC Gaëlle, 2012, *Analyse de l'injonction participative : "initier du lien social" à Saint-Fons*, mémoire de master 1 Anthropologie, Université Lumière Lyon 2. Dirigé par Béatrice Maurines.
- GEERTZ Clifford, 1996 [1988], *Ici et là-bas, l'anthropologue comme auteur*, Éditions Métailié.

- GELL Alfred, 2009 [1998], *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, trad. fr., Les presses du réel.
- GHASARIAN Christian, 1997, « Les désarrois de l'ethnographe », *L'Homme*, t. 37, n° 143, p. 189–198.
- (éd.) 2002, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Armand Colin.
- GHEERBRANT Denis, 2010, « Les stratégies de réalisation documentaire. Penser le cinéma documentaire : leçon 7 », *Canal U TV*, [en ligne] URL : http://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/les_strategies_de_realisation_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_7.6972.
- GLISSANT Édouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard.
- 2009, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Gallimard.
- GOFFMAN Erving, 1968, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, trad. fr., Éditions de Minuit.
- 1974 [1967], *Les rites d'interaction*, Éditions de Minuit.
- 1987 [1981], *Façons de parler*, Éditions de Minuit.
- 1996 [1959], *La mise en scène de la vie quotidienne*, Éditions de Minuit.
- GOODY Jack, 1979 [1977], *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Éditions de Minuit.
- 1993, *Entre l'oralité et l'écriture, The interface between the written and the oral*, Presses Universitaires de France.
- GÖRÖG-KARADY Veronika, 1982, « Qui conte en France aujourd'hui ? Les nouveaux conteurs », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 11, p. 95–116.
- GOUGAUD Henri, 1999, « Editorial », *La Grande Oreille*, n° 2,
- GOUGAUD Henri et DE LA SALLE Bruno, 2002, *Le murmure des contes*, Desclée de Brouwer.
- GOYAT Patrice, 2001, *Carnet de voyages*, publié à compte d'auteur, Nouvelles histoires douarnenistes.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1966, *Sémantique structurale*, Larousse.

- GRUZINSKI Serge, 1999, *La Pensée métisse*, Fayard.
- GUAÏTELLA Isabelle et al. (éds.) 1999, *Oralité et gestualité. Communication multimodale, interaction. Actes du colloque international de 1998 à Besançon, Université de Provence*, L'Harmattan.
- GUÉRINEL Rémy, 2004, « Dans la succession de l'Abbé Rousselot : le cas Marcel Jousse, S. J. (1886-1961) », in, *Sur les pas de Marey. Science(s) et cinéma*, L'Harmattan, p. 243–251.
- GUÉZENNEC Nathalie, 2007, « Pointer les lieux. Relation entre gestes, littérature orale et contexte », *Cahiers de l'Association for French Language Studies*, n° 13.2, p. 60–99, URL : <http://www.afsl.net/cahiers/13.2/GuezennecGP.pdf>.
- GUICHARD Eric, 2010, *L'internet et l'écriture : du terrain à l'épistémologie*, Habilitation à diriger des recherches, Université Lyon 1.
- GUIGENNO Vincent, 2003, *Jean Epstein, cinéaste des îles : Ouessant, Sein, Hoëdic, Belle-Île*, J.-M. Place.
- GUMPERZ John Joseph et HYMES Dell (éds.) 1972, *Directions in sociolinguistics : the ethnography of communication*, Hotl, Rinehart et Winston.
- HAGÈGE Claude, 1985, *L'Homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard.
- 2011, *Parler, c'est tricoter*, Éditions de l'Aube.
- HALBWACHS Maurice, 1997 [1939], « La mémoire collective chez les musiciens », in, *La mémoire collective*, Albin Michel, p. 19–50.
- 1997 [1950], *La mémoire collective*, publication posthume, Albin Michel.
- HALL Edward T., 1971 [1966], *La Dimension cachée*, trad. fr., Le Seuil.
- 1984 [1956], *Le Langage silencieux*, trad. fr., Le Seuil.
- 2000 [1968], « Proxémique », in Yves WINKIN (dir.), *La Nouvelle communication*, trad. fr., Le Seuil, trad. fr., p. 191–222.
- HEINIGER-CASTERET Patricia, 2013, « Les "communautés" de conteurs », *Ethnographiques.org*, n° 26, URL : <http://www.ethnographiques.org/2013/%20Heiniger-Casteret>.
- HÉLIAS Pierre-Jakez, 1999 [1975], *Le Cheval d'Orgueil*, Plon.

- HERNANDEZ Soazig, 2006, *Le monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, L'Harmattan.
- HINDENOCH Michel, 2007, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur – 1990-1995*, Le Jardin des Mots.
- HOBBSAWM Eric, 1995, « Inventer des traditions », *Enquête*, n° 2, p. 171–189, URL : <http://enquete.revue.org/document319.html>.
- HYMES Dell, 1984, *La compétence de communication*, Hatier.
- Internationale de l'Imaginaire : Le patrimoine culturel immatériel, premières expériences en France*, 2011, 25.
- IZARD Michel, 2000 [1991], « Culture », in Pierre BONTE et Michel IZARD (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Quadrige / Presses Universitaires de France, p. 190–196.
- JAKOBSON Roman, 1963-1973, *Essais de linguistique générale*, t. 1 et t. 2, Éditions de Minuit.
- JAKOBSON Roman et BOGATYREV Petr, 1973 [1929], « Le folklore comme forme spécifique de création », in Roman JAKOBSON (dir.), *Questions de poétique*, trad. fr., Le Seuil, trad. fr., p. 59–72.
- JAN Gabriel, 2007, *Ys, Le monde englouti*, Liv'editions.
- JAUSS Hans Robert, 2007 [1978], *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Gallimard.
- JAY Monique, 1998, « Sur l'écriture en sciences humaines », *Journal des Anthropologues*, n° 75, p. 109–128, URL : <http://jda.revues.org/2642>.
- JIGOUREL Thierry, 2005, « La submersion de la ville d'Is », in, *Merlin, Tristan, Is et autres contes bretoniques*, Jean Picollec éditeur, p. 29–88.
- JOISTEN Charles, 1971, « Le petit poucet avalé par la vache », in, *Contes populaires du Dauphiné*, t. 1, Musée Dauphinois. Doc. d'ethnologie régionale, p. 268–284.
- JOLY Martine, 2003, « Les trois dimensions de l'image », *Sciences Humaines. Le monde de l'image, Hors série*, n° 43, p. 10–13.
- 2005 [1993], *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin.

- JOUSSE Marcel, 2008 [1974,1975,1978], *L'Anthropologie du Geste (L'Anthropologie du Geste / La Manducation de la Parole / Le Parlant, la Parole et le Souffle)*, ouvrages posthumes, Gallimard.
- JUNG Ursula, 1994, *L'énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Tübingen.
- KADARÉ Ismail, 1997, *Invitation à l'atelier de l'écrivain*, Fayard.
- KAËS René et al., 1984, *Contes et divans*, Dunod.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2003, « Les récits conversationnels, ou la parole "ordinaire", c'est tout un art », in *Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes*, sous la dir. de Nadine DECOURT et Jean-Baptiste MARTIN, Presses Universitaires de Lyon, p. 99–121.
- 2004, « Que peut-on "faire" avec du dire ? », *Cahiers de Linguistique Française*, n° 26, p. 27–43.
- KILANI Mondher, 1994, « Du terrain au texte », *Communications. L'écriture des sciences de l'homme*, n° 58, p. 45–60.
- KOBELINSKY Carolina, 1997, « Les situations de retour. Restituer sa recherche à ses enquêtés », in Didier FASSIN et Alban BENSA (dir.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, J-M Place, p. 185–204.
- KRISTENSEN Evald Tang, 1999, *La Cendrouse et autres contes du Jutland : un recueil de contes populaire du Danemark*, trad. par Jean Renaud, Éditions José Corti.
- KUHN Thomas Samuel, 1983 [1962], *La structure des révolutions scientifiques*, trad. fr., Flammarion.
- LABOV William, 1993 [1978], *Le parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, trad. fr., Éditions de Minuit.
- LACHANCE Nathalie, 2007, *Territoire, transmission et culture sourde. Perspectives historiques et réalités contemporaines*, Presses de l'Université Laval.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, 2003a, *Le conte kabyle. Étude ethnologique*, La Découverte.
- 2003b, « Quelques voies et modalités de la variation culturelle, l'exemple de contes kabyles : Pensée métisse et migration ? », in *Littérature orale : pa-*

roles vivantes et mouvantes, sous la dir. de Nadine DECOURT et Jean-Baptiste MARTIN, Presses Universitaires de Lyon, p. 21–42.

LACOSTE-DUJARDIN Camille, 2008, *La vaillance des femmes. Relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*, La Découverte.

LAFFORGUE Pierre, 2002, *Petit Poucet deviendra grand. Soigner avec le conte*, Éditions Payot et Rivages.

LALLIER Christian, 2008, « Le corps, la caméra et la présentation de soi », *Journal des Anthropologues*, n° 112-113, p. 345–365.

LANDRAGIN Frédéric, 2004, « Saillance physique et saillance cognitive », *CORELA*, t. 2, n° 2, URL : <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=603>.

LAPLANTINE François, 2003, *De tout petits liens*, Les Mille et une nuits.

— 2005a, *La description ethnographique*, Armand Colin.

— 2005b, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Téraèdre.

— 2007, « Penser en images », *Ethnologie française*, t. 37, p. 47–56.

— 2013, *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*, Academia / L'Harmattan.

LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, 1997, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion.

— 2001, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Pauvert.

LAPOUGE Gilles, 1987, *Les Pirates. Forbans, flibustiers, boucaniers et autres gueux de mer*, Phébus.

LASSITER Luke Eric, 2005, « Collaborative Ethnography and Public Anthropology », *Current Anthropology*, n° 1, p. 83–106.

LE BOULANGER Jean-Michel, 2000, *Douarnenez : histoire d'une ville*, Éditions Palantines.

LE BRAZ Anatole, 1966 [1893], *La Légende de la mort*, Éditions Pierre Belfond.

LE BRETON David, 1990, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaires de France.

- 2007, « Pour une anthropologie des sens », *Vie sociale et traitements*, t. 4, n° 96, p. 45–53.
- 2011, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Éditions Métailié.
- Le Dz. Journal municipal d'information de la ville de Douarnenez*, 2008, oct.
- LEGROS Patrick, 1996, *Introduction à une sociologie de la création imaginaire*, L'Harmattan.
- LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », *Terrain*, n° 9, p. 110–123, URL : <http://terrain.revues.org/3195>.
- 1994, « Qu'est-ce que la tradition ? », in Marcel DETIENNE (dir.), *Transcrire les mythologies, tradition, écriture, historicité*, Albin Michel, p. 25–44.
- LEPOUTRE David, 2001 [1997], « Les joutes oratoires », in, *Coeur de banlieue. Codes, rites et langages*, Odile Jacob, p. 173–203.
- LEROI-GOURHAN André, 1948, « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n° 3, p. 42–50.
- 1964, *Le geste et la parole*, t. 1 et 2, Albin Michel.
- 1968, « L'expérience ethnologique », in Jean POIRIER (dir.), *Ethnologie générale*, Gallimard, p. 1816–1825.
- LESERVOISIER Olivier et VIDAL Laurent (éds.) 2007, *L'anthropologie face à ses objets. Nouveaux contextes ethnographiques*, Éditions des archives contemporaines.
- LÉVY Joseph-Josy et LASSERRE Évelyne (éds.) 2011, *Cyberespace et anthropologie : transmission des savoirs et des savoir-faire. Anthropologie et sociétés*, 35.1-2.
- LIONNI Leo, 1970, *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, L'école des loisirs.
- LONGUET Isabelle, 1990, « Douarnenez. Le musée du bateau », *Terrain*, n° 14, p. 152–155, URL : <http://terrain.revues.org/index3642.html>.
- LORD Albert B., 1971 [1960], *The Singer of Tales*, Atheneum.

- LUGON Olivier, 2001, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula.
- MAGNY Joël, 1993, *Le pays des sourds de Nicolas Philibert*, Dossier de presse, fiche technique, Centre National de la Cinématographie / Films de l'Estran.
- MANGALAZA Eugène et WENDLING Thierry, 2003, « "La parole va, comme le lémurien, de branche en branche", les jeux de l'oralité chez les Betsimisaraka de Madagascar », *Ethnographie.org*, n° 4, URL : <http://www.ethnographiques.org/2003/Mangalaza,Wendling.html>.
- MANGUEL Alberto et GUADALUPI Gianni, 1998 [1980], *Dictionnaire des lieux imaginaires*, trad. fr., Actes Sud.
- MARCUS George E., 1995, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, n° 24, p. 95–117, URL : [http://links.jstor.org/sici?sici=0084-6570\(1995\)2:24%3C95:EITWST%3E2.0.CO;2-H](http://links.jstor.org/sici?sici=0084-6570(1995)2:24%3C95:EITWST%3E2.0.CO;2-H).
- 2002, « Au delà de Malinowski et après Writing Culture », *Ethnographie.org*, n° 1, URL : <http://www.ethnographiques.org/2002/Marcus.html>.
- MARESCA Sylvain, 2007, « Photographes et ethnologues », *Ethnologie française*, n° 37, p. 61–67, URL : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-61.html>.
- MARIOTTI Martine, 1990, *Marie Nicolas, conteuse en Champsaur*, Édisud / Éditions du CNRS.
- MARTIN Anne-Denes, 1994, « De l'artisanat à l'industrie », in, *Les ouvrières de la mer. Histoire des sardinières du littoral breton*, L'Harmattan, p. 17–39.
- MATÉO Pépito, 2010, *Le conteur et l'imaginaire*, Atelier Baie.
- MAURO Didier, 2005, *Le documentaire. Cinéma et Télévision*, Éditions Dixit.
- MAUSS Marcel, 1950 [1934], « Les techniques du corps », in, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, p. 365–386.
- 1967 [1926], *Manuel d'ethnographie*, Éditions Payot et Rivages.
- MCCLOUD Scott, 2007, *L'Art invisible*, Éditions Delcourt.

- MILLET Agnès et ESTÈVE Isabelle, 2012, « La querelle séculaire entre oralisme et bilinguisme met-elle la place de la Langue des signes française (LSF) en danger dans l'éducation des enfants sourds ? », *Cahiers de l'Observatoire des pratiques linguistiques*, n° 3, p. 161–176.
- MORIN Edgar, 1967, *Commune en France : la métamorphose de Plodémet*, Fayard.
- 1978 [1956], *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit.
- 1982 [1970], *La Rumeur d'Orléans*, Le Seuil.
- NINEY François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université.
- NOGUEZ Dominique, 1979, *Eloge du cinéma expérimental*, Centre Pompidou.
- NORA Pierre (éd.) 1997 [1984-1992], *Les lieux de mémoire*, t. 1, t.2, t.3, Gallimard.
- Octant Info*, 2012, 29, Décembre, URL : <https://www.epsilon.insee.fr/jspui/bitstream/1/15098/1/octinf29.pdf>.
- ONG Walter J., 1987 [1982], *Orality and literacy, the techonologizing of the word*, Methuen London et New-York.
- PAPINOT Christian, 2007, « Le malentendu productif. Réflexion sur la photographie comme support d'entretien », *Ethnologie française*, t. 37, p. 79–86.
- PASQUALINO Caterina, 2008, « La littérature orale comme performance », *Cahiers de littérature orale*, n° 63-64, p. 109–116.
- PATRINI Maria, 1998, *Le conteur contemporain : une étude de la transmission et de la réception orales du conte en France*, thèse de doct., École des Hautes Études en Sciences Sociales, URL : http://tede.ibict.br/tde_arquivos/1/TDE-2005-02-01T14:28:48Z-81/Publico/MariaPatrini.pdf.
- 2002, *Les conteurs se racontent*, Slatkine.
- PENCALET Jean, 1991, *Il était une fois, Douarnenez...* publié à compte d'auteur, Nouvelles histoires douarnenistes.

- PENCALET Jean, 1998, *Les caprices de Marie-Jeanne*, publié à compte d'auteur, Nouvelles histoires douarnenistes.
- 2002, *Le perroquet de Gustave*, publié à compte d'auteur, Contes et nouvelles douarnenistes.
- PEREC Georges, 1993, *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, sous la dir. de H. HARTJE, B. MAGNÉ et J. NEEFS, Éditions du CNRS / Zulma.
- 1996, *L'Infraordinaire*, Le Seuil.
- PIAULT Marc Henri, 2008 [2000], *Anthropologie et cinéma*, Téraèdre.
- PIETTE Albert, 1992, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, n° 18, p. 129–136.
- 1998, « Les détails de l'action. Écriture, images et pertinence ethnologique », *Enquête*, n° 6, p. 109–128, URL : <http://enquete.revues.org/document1473.html>.
- POSTIC Fanch, 2008, « Histoire de la collecte et constitution de la littérature orale en Bretagne », in *Mémoire, oralité, culture dans les pays celtiques. La légende arthurienne, le celtisme. Actes de l'Université européenne d'été 2002*, sous la dir. de Joseph RIO, *Université de Bretagne-Sud*, Presses Universitaires de Rennes, p. 45–58.
- PROPP Vladimir, 1965 [1928], *Morphologie du conte*, trad. fr., Le Seuil.
- RABINOW Paul, 1999, « American moderns : On Science and scientists », in George E. MARCUS (dir.), *Critical anthropology now*, School of American Research, p. 162–189.
- RAUTENBERG Michel, 2003, *La rupture patrimoniale*, À la croisée.
- Regards sur la Bretagne. La Bretagne secrète et mystérieuse*, 2009, 2, Hors série de la Revue Bretons.
- REGNAULT Félix, 1922, « L'histoire du cinéma. Son rôle en anthropologie », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, n° 3, p. 61–65.
- RENARD Jean-Bruno, 1994, « Entre faits divers et mythes : les légendes urbaines », *Religiologiques*, n° 10, p. 101–109.
- 1999, *Rumeurs et légendes urbaines*, Presses Universitaires de France.

- 2000, « Rumeurs sur le Web », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 47, p. 95–112.
- REUSTER-JAHN Uta, 2005, « Interaction dans la narration. Le style coopératif des récits Mwera (Tanzanie) », in *Oralité africaine et création*, sous la dir. d'Anne-Marie DAUPHIN-TINTURIER et Jean DERIVE, Karthala, p. 801–821.
- RICOEUR Paul, 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, t. II, Le Seuil.
- RIO Joseph (éd.) 2008, *Mémoire, oralité, culture dans les pays celtiques. La légende arthurienne, le celtisme. Actes de l'Université européenne d'été 2002. Université de Bretagne-Sud*, Presses Universitaires de Rennes.
- RISPAIL Marielle, 2000, « La danse du corps dans la parole ou l'imaginaire de la parole de groupe », in Claude FINTZ (dir.), *Les imaginaires du corps*, t. 2. Arts, sociologie, anthropologie. L'Harmattan, p. 315–342.
- ROUCH Jean, 1979, « La caméra et les hommes », in Claudine DE FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton EHESS, p. 52–71.
- ROUILLÉ André, 2005, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Gallimard.
- SALMON Christian, 2007, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte.
- SCHIPPERS Marleen B. et al., 2010, « Mapping the information flow from one brain to another during gestural communication », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, DOI : [10.1073/pnas.1001791107](https://doi.org/10.1073/pnas.1001791107), URL : <http://www.pnas.org/content/early/2010/04/21/1001791107.abstract>.
- SCHNITZER Luda, 1987, « Comment sont nés les contes. Légende vietnamienne », in *Les Jardins de la Fille Roi*, Hatier, p. 130–134.
- SEIGNOLLE Claude, 1997 [1975-1977], *Contes, récits et légendes des pays de France*, Omnibus.
- EL-SHAMI Hasan, 1995, *Folk Traditions of the Arab World. A Guide to Motif Classification*, Indiana University Press.
- SIMONSEN Michèle, 1984 [1981], *Le conte populaire français*, Presses Universitaires de France.

- SORIANO Marc, 1994, « Histoire littéraire. Le conte : nouvelles approches », in, *Encyclopédia Universalis*, p. 398–400.
- SORIN-BARRETEAU Liliane, 1982, « Gestes narratifs et langage gestuel chez les Mofu (Nord-Cameroun) », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 11, p. 39–93.
- STEPHENS Greg J., SILBERT Lauren J. et HASSON Uri, 2010, « Speaker–listener neural coupling underlies successful communication », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, DOI : [10.1073/pnas.1008662107](https://doi.org/10.1073/pnas.1008662107), URL : <http://www.pnas.org/content/early/2010/07/13/1008662107.abstract>.
- TENÈZE Marie-Louise, 1969, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *Annales. Histories, Sciences Sociales*, t. 24, n° 5, p. 1104–1120.
- TERRENOIRE Jean-Paul, 2006, « Sociologie visuelle. Études expérimentales de la réception. Leurs prolongements théoriques ou méthodologiques », *Communications*, n° 80, p. 121–143.
- THIESSE Anne-Marie, 1999, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Le Seuil.
- 2002, « Folklore », in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, p. 230–232.
- TOUATI Henri, 2000, *L'art du récit en France ; état des lieux, problématique*, rapp. tech., Ministère de la Culture, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (D.M.D.T.S). Sous la responsabilité de l'AGECIF.
- UTHER Hans-Jörg, 2004, *The types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 284-285-286, Academia Scientiarum Fennica.
- 2005, « La nouvelle classification internationale des contes-types (ATU) », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 57-58, p. 225–239.
- VALIÈRE Michel, 2002, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Armand Colin.
- 2005, *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Armand Colin.
- VALLERANT Jacques (éd.) 1978, *Récits et contes populaires de Lyon*, Gallimard.
- VAN GENNEP Arnold, 1924, *Le folklore*, Stock.

- VERDIER Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Gallimard.
- VEREBÉLYI Kinscõ, 2003, « Le conteur d'hier et d'aujourd'hui », in *Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes*, sous la dir. de Nadine DECOURT et Jean-Baptiste MARTIN, Presses Universitaires de Lyon, p. 167–180.
- VON KLEIST Heinrich, 2003 [1805-1806], *De l'élaboration progressive des idées par la parole*, Mille et une nuits.
- WAQUET Françoise, 2003, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVIe - XXe siècle)*, Albin Michel.
- WEBER Max, 1965 [1904], « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », in Max WEBER (dir.), *Essais sur la théorie de la science*, Plon, p. 131–217.
- WENDLING Thierry, 2013, « L'intelligence du conte. Entretien avec Daniel Fabre », *Ethnographique.org*, n° 26, URL : <http://www.ethnographiques.org/2013/%20Wendling,Fabre>.
- WILLOUGHBY Dominique, 2009, *Le cinéma graphique*, Éditions Textuel.
- WINKIN Yves (éd.) 2000 [1981], *La Nouvelle communication*, Le Seuil.
- 2011, *Anthropologie de la communication*, Le Seuil.
- WUNENBERGER Jean-Jacques, 1991, *L'imagination*, Presses Universitaires de France.
- 2003, *L'imaginaire*, Presses Universitaires de France.
- ZONABEND Françoise, 2000 [1991], « Les recherches en France », in Pierre BONTE et Michel IZARD (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Quadrige / Presses Universitaires de France, p. 289–297.
- ZUMTHOR Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil.
- 1987, *La lettre et la voix. De la "littérature médiévale"*, Le Seuil.
- 2008 [1989], « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, p. 169–202, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/039239ar>.
- ZUMTHOR Paul et SOLAAR MC, 1994, « Chanson des sans-aveu », *Éditions Indépendantes*, p. 6–14.

FILMOGRAPHIE

BATESON Gregory et MEAD Margaret, 1951, *Bathing babies in three cultures*, 10 min.

BRAULT Michel, 1969, *Éloge du Chiac*, 27 min, ONF.

BRAULT Michel et PERRAULT Pierre, 1962, *Pour la suite du monde*, 105 min, ONF.

BRETON Stéphane, 2001, *Eux et moi*, 63 min, Arte france, Les films d'ici.

CAVALIER Alain, 1987-1991, *Portraits*, série documentaire.

DEPARDON Raymond, 1990, *Contacts*, série documentaire, 13 min.

DESHAYES Patrick et KEIFENHEIM Barbara, 1986, *Nawa huni, regard indien sur l'autre monde*, 60 min.

DROUET Jeanne et MULOT Mathilde, 2009, *Les Bateaux meurent aussi*, 26 min. 2017 Films - TGB.

DROUILLEAU Gildas et RUEFF Pascal, 1998, *Mémoire dite, mémoire entendue, mémoire vivante*, disque audio, 70 min, Association Port-Rhu.

— 1999, *Port-Rhu. L'enfant dans la maison*, disque audio, 70 min, Association Port-Rhu.

EPSTEIN Jean, 1929, *Finis terrae*, 67 min.

ÉTAIX Pierre, 1961, *Insomnie*, 17 min.

GHEERBRANT Denis, 1984, *Amour rue de Lappe*, 60 min.

— 1991, *Et la vie*, 95 min.

HANUSE Banchi, 2010, *Cry rock*, 28 min.

HÉLIA Marie, 1989, *L'Usine rouge*, 26 min.

— 2001, *Les filles de la sardine*, 50 min, Paris-Brest Productions.

KNAUF Thierry, 1994, *Gbanga-Tita*, 7 min.

LE GARREC Félix et LE GARREC Nicole, 1980, *Des Pierres contre des fusils*, 112 min.

LE GOFF Alain, 1999, *Histoires sous le vent. Contes et légendes de Bretagne*, disque audio, jaquette, L'Autre Label.

LOIZILLON Christophe, 1996, *Les Mains*, 20 min.

MARKER Chris et RESNAIS Alain, 1953, *Les Statues meurent aussi*, 30 min.

MÉNY Jacques, 2011, *Une journée dans la vie d'Henri Pourrat*, 32 min, CRDP Auvergne.

PENCALET Emmanuelle, 2011, *À Bord du Claire-Jeanne*, 44 min, Port-Musée de Douarnenez.

PHILIBERT Nicolas, 1993, *Le Pays des sourds*, 99 min.

ROUCH Jean, 1958, *Moi, un noir*, 73 min.

— 1965, *La chasse au lion à l'arc*, 88 min.

ROUCH Jean et MORIN Edgar, 1961, *Chronique d'un été*, 86 min.

ROUQUIER Georges, 1942, *Le Tonnelier*, 23 min.

— 1949, *Le Chaudronnier*, 23 min.

VARDA Agnès, 1981, *Mur murs*, 85 min.

VILLAÇA Luiz, 2009, *Contador de Histórias*, 100 min.

